COLBURN LIBRARY
BEXLEY HALL
THE DIVINITY SCHOOL OF KENYON COLLEGE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lecolegregorienn0000unse

L'ÉCOLE GRÉGORIENNE

DE

SOLESMES

L'Abbé NORBERT ROUSSEAU
Doct. en Théol. et en Droit can.
PROFESSEUR AU GRAND SÉMINAIRE DU MANS

L'ÉCOLE GRÉGORIENNE

DE

SOLESMES

1833 - 1910

SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
ROME, TOURNAI
1910

25636

IMPRIMATUR.

Romæ, die 17 Augusti 1910.

FR. ALBERTUS LEPIDI O. P., S. P. Ap. Magister

IMPRIMATUR.

Romæ, die 17 Augusti 1910.

JOS. CEPPETELLI Patriarch. Constantinop. Vicesg.

IMPRIMATUR.

Tornaci, die 18 Augusti 1910.

VICT. DUREZ, Vic. Gen.

ML
3082
R69

ARCHEVÊCHÉ
de
BOURGES

VG53
.R766

Bourges, 5 Août 1910,
en la fête de Notre Dame des Neiges.

Mon très cher abbé,

« J'ai hâte de vous adresser mes félicitations pour le « service que vous rendez à nos églises, en mettant au jour « la seule théorie véritable de l'exécution du chant grégo- « rien... La publication de votre mémoire si lumineux est « un véritable bienfait (1). »

Ces paroles s'appliquent parfaitement à votre consciencieux et lumineux travail : L'ÉCOLE GRÉGORIENNE DE SOLESMES.

Vous avez repris, mon cher ami, en l'adaptant aux progrès merveilleux, réalisés depuis un demi siècle dans l'histoire et la pratique du chant grégorien, l'œuvre du vénéré M. Gontier, chanoine de la cathédrale du Mans. Vous avez fait revivre ses leçons qui semblaient alors une nouveauté, et celles, incomparables, de l'abbaye de Solesmes, aux différentes étapes de sa restauration ou de son exil. Ainsi, avez-vous travaillé, — il me sera bien permis de le dire, — pour l'honneur de notre commun diocèse d'origine qui fut, en réalité, le berceau de la renaissance du chant traditionnel de l'Église.

Mais votre livre a une portée autrement considérable. Il met en pleine lumière les mérites de ces ouvriers infatigables qui, guidés par leur sens religieux autant que par

(1) Lettre de dom Guéranger, du 1 Août 1859, approuvant la *Méthode raisonnée de Plain-Chant* publiée par M. le Chanoine Gontier, du Mans.

145439

leur goût artistique, se sont appliqués à retrouver à travers les siècles, et malgré des difficultés sans nombre, les vraies mélodies liturgiques.

Leur œuvre resplendit à travers les pages que vous leur avez consacrées : œuvre de foi et de science, de courage et de désintéressement, œuvre aussi d'attachement indéfectible à l'Église Romaine qu'ils servaient magnifiquement, en rendant leur vie et leur beauté, selon les données de l'histoire et les règles de l'art, aux chant sacrés, mutilés et défigurés par l'oubli de la tradition et le mauvais goût.

Le *Motu proprio* de Pie X est venu opportunément confirmer une entreprise dès longtemps encouragée par Rome et aujourd'hui officiellement louée, consacrée, commandée. Le Saint-Père a pris lui-même en main la cause de la restauration du chant grégorien, et il en impose l'usage dans toutes les églises du monde catholique.

Le document pontifical a trouvé en vous, cher ami, un soumis et un dévoué. Bien plus, vous vous en êtes fait l'apôtre par vos doctes leçons, et rien n'en pouvait mieux servir la cause que de raconter l'histoire de *l'École grégorienne de Solesmes.*

Historien, vous l'êtes dans votre beau et bon livre. Vous y citez des faits et des documents en abondance; et, de ces citations vous tirez des conclusions très nettes, parfois émues, toujours rigoureusement justes.

Votre sympathie avouée pour les hommes et l'œuvre de Solesmes ne vous fait pas oublier les droits de la vérité que vous voulez soutenir avant tout; et vous la servez très bien, en effet, gardant toujours vis à vis des personnes, dont il vous faut combattre les opinions, la modération qui sied au savant et la charité qui convient au prêtre.

Au surplus, vous êtes aussi un apologiste : apologiste des grands travaux, souvent méconnus, des moines de Solesmes, de dom Pothier et de dom Mocquereau en particulier; — apologiste de leur méthode mal comprise et critiquée dans certains milieux et dans certaines revues; — apologiste des signes rythmiques dont vous défendez

l'origine, la nécessité, la légitimité, avec une surabondance de preuves qui force la conviction.

N'était-ce pas d'ailleurs votre but? Vous vouliez, en disant votre mot dans la controverse présente relative au chant grégorien, le dire si bien, si complètement et avec une si éloquente compétence, qu'il servît grandement et sûrement la cause de l'unité. A mon sens, vous avez parfaitement réussi, et je vous en félicite bien sincèrement.

Grâce à vous, ils seront plus que jamais le grand nombre ceux qui diront avec Mgr O' Connel, archevêque de Boston, dont vous citez en terminant les paroles : « Dans l'édition Vaticane, Pie X aura rétabli un bon texte mélodique que nous suivrons respectueusement. En outre, il nous faudra travailler à répandre partout la méthode d'exécution en usage à Solesmes, et qui est certainement la bonne et unique méthode. »

Avec mes vœux de succès et mes félicitations très cordiales pour son excellent livre, je suis heureux de redire à mon cher ancien vicaire très zélé mon attachement et mon dévouement.

† LOUIS

Archevêque de Bourges.

ÉVÊCHÉ
du
MANS

Le Mans, le 22 Juillet 1910.

Mon cher Monsieur Rousseau,

C'est bien du Mans que devait partir l'éloge du Chant grégorien de Solesmes, et vous qui êtes un des brillants élèves de cette célèbre *Schola* vous étiez plus que tout autre qualifié pour en parler avec compétence et amour.

Je ne vous suivrai pas sur le terrain de la tonalité, des modes et du rythme. Je me contenterai de dire les heureux résultats qu'obtient votre méthode et qui en sont évidemment la meilleure justification.

Sous votre habile direction les élèves de notre grand séminaire exécutent des mélodies qui charment nos oreilles et nous portent à la prière, ainsi que doit le faire tout chant de la sainte Liturgie.

Ce n'est pas sans satisfaction d'ailleurs que je vois cité dans vos pages le nom de M. le Chanoine Gontier. Il appartient à l'histoire de notre chapitre cathédral, auquel n'ont jamais manqué des hommes de goût, de science et de sagesse religieuse.

Je bénis donc vos pieux efforts et vous renouvelle une fois de plus, cher Monsieur Rousseau, l'assurance de mon paternel dévouement.

† MARIE-PROSPER
Evêque du Mans.

Dom Prosper GUÉRANGER

1805-1875

L'École Grégorienne de Solesmes [1]

PRÉLIMINAIRES

Essai historique sur le rôle de Dom Guéranger et de ses disciples dans la restauration grégorienne.

Le vaste objet de la liturgie catholique ne se borne pas au texte de la prière officielle; son ampleur s'étend encore à la mélodie sacrée qui en est comme le vêtement et l'admirable expression. Il est donc naturel que le restaurateur de la liturgie en France ait associé dans ses desseins

---

(1) Sous ce titre on retrouvera les articles parus dans *La Revue des Sciences Ecclésiastiques* et *La Science Catholique* de Juillet à Octobre 1909 (Editeur : *Sueur-Charruey* à Arras). Pour conserver plus d'indépendance vis à vis des personnes, plus d'objectivité dans l'exposé des questions, nous avions besogné à l'insu de tout intéressé : à Solesmes on ignora totalement notre projet.

La faveur que rencontra cette publication et la demande instante de réimpression venue de plusieurs côtés nous déterminent à saisir cette occasion d'améliorer et de compléter notre premier travail. Nous le faisons précéder de quelques notes historiques que nous avons pu recueillir, tantôt en consultant discrètement le témoignage de plusieurs personnages qui ont assisté à la naissance et au développement de l'école Solesmienne et qui aujourd'hui sont dispersés dans des monastères de tous pays, tantôt en empruntant à divers documents inédits une source d'information qui vaudrait la peine d'être exploitée plus largement.

Les lettres de notre compatriote, M. le chanoine Gontier, du Mans, à dom Guéranger et surtout à M. l'abbé Cloet, du diocèse d'Arras, nous ont été d'un secours très précieux pour faire la critique des notes dont nous avons disposé.

Certains renseignements parvenus trop tard nous obligent contre notre gré à présenter cet essai historique sous forme de préliminaires, dont le développement dépasse les limites normales d'une simple introduction.

Daigne Notre-Dame du Chêne, protectrice du diocèse de l'abbaye de Solesmes, bénir l'effort et les espérances de l'auteur.

N. R.

le rétablissement de l'antique formule romaine et le retour à l'ancienne cantilène grégorienne.

De bonne heure, l'abbé Prosper Guéranger se montra séduit par les «chants sublimes» de l'Eglise. Ces mélodies en effet, malgré la déformation qu'elles avaient subie dans le cours des siècles de décadence, gardaient encore quelque chose de la fraîcheur de leur première inspiration; la routine, comme un écho affaibli d'une puissante tradition, conserva le grégorien au moins dans les chants plus connus. Trois ans à peine après la réception du sacerdoce, le jeune abbé trahit ses espérances dans des *Considérations générales sur la liturgie catholique*, qui, dès cette époque, causent grand émoi dans le camp des gallicans. C'est là que tout d'abord l'abbé Guéranger livre ses « émotions vives et profondes » éprouvées à l'audition de « la mélodie antique et religieuse ». Il écrit le 28 Février 1830 dans le *Mémorial Catholique* : « Eh! qui n'a tressailli mille fois aux accents de cette musique grave, qui, malgré son caractère sévère, s'anime du feu des passions et jette l'âme agrandie dans une rêverie religieuse mille fois plus enivrante que la voix imposante des grandes eaux dont parle l'Écriture? Qui n'a goûté le charme de tant de morceaux sublimes ou originaux, empreints du génie des siècles qui ne sont plus et n'ont pas laissé d'autres traces? Qui n'a frémi au simple plain-chant de l'office des morts où le tendre et le terrible sont si admirablement mêlés? Quel chrétien a jamais pu écouter le chant pascal de l'*Hæc dies* sans éprouver un sentiment vague de l'infini, comme si Jéhovah lui-même faisait retentir sa voix majestueuse? Et qui jamais a entendu, aux solennités de l'Assomption et de la Toussaint, un peuple entier faire résonner les voûtes sacrées des accents inspirés du *Gaudeamus*, sans se trouver reporté à travers les âges, à l'époque où les échos de Rome souterraine retentissaient de ce chant triomphal, alors que l'empire achevant péniblement sa course, l'Église commençait ses destinées éternelles (1)? »

(1) *Mélanges de liturgie, d'histoire et de théologie*, p. 11 (Solesmes, imprimerie St Pierre).

Combien de pareils accents témoignent de sensibilité, de délicatesse exquise et aussi de « sens catholique » pour saisir à travers les défectuosités d'un chant déformé les puissances profondes de la musique d'église! C'est a l'aurore de sa vie sacerdotale que le jeune abbé goûte ces émotions, avant même d'avoir expérimenté ce rythme naturel que plus tard il recherchera sans cesse dans le contact d'offices quotidiens.

En même temps son oreille éprouve du dégoût et son âme des nausées à l'audition des mélodies des nouveaux offices composés plus ou moins récemment par des liturgistes improvisés, par un Charles Coffin ou encore par un Santeul dont La Bruyère disait gaiement : « Enfant en cheveux gris, homme de la plus excellente compagnie, bon convive surtout, il faisait les beaux jours de l'hôtel de Rambouillet (1). » Dans le premier article des *Considérations sur la liturgie catholique*, l'auteur établissait la nécessité de l'antiquité comme caractère distinctif d'une liturgie authentique. Il termine par ces mots : « De nouvelles paroles exigeaient un nouveau chant... On se mit à l'ouvrage et l'on vit éclore une multitude de morceaux, chefs-d'œuvre d'ennui, de nullité et de mauvais goût... L'abbé Lebœuf, savant compilateur, fut chargé de noter l'antiphonaire et le graduel de Paris. Après avoir passé dix ans à placer des notes sur des lignes, et des lignes sur des notes, il fit présent au clergé de la capitale d'une composition monstrueuse, dont presque tous les morceaux sont aussi fatigants à exécuter qu'à entendre. *Dieu voulut aussi faire sentir par là qu'il est des choses que l'on n'imite pas, parce qu'on ne doit jamais les changer* (2). »

Cette dernière pensée dénote tout un programme auquel sans cesse sera fidèle le futur abbé de Solesmes : la restauration du rit romain comme de la mélodie grégorienne par le retour intégral à l'antiquité.

C'est à ce mouvement vers les sources authentiques, si puissamment imprimé dans la suite par dom Guéranger,

(1) *Mélanges de liturgie, d'histoire et de théologie*, p. 37.
(2) *Ibid.*, p. 15.

que se rattache la première idée des nouvelles éditions des livres de chant. A cette occasion se produit un merveilleux élan vers l'archéologie qui fait surgir en France une véritable floraison de savants musicologues, passionnés pour les recherches mediévales : c'est, en citant au hasard, Lambillotte avec son fac-similé de l'Antiphonaire de Saint-Gall, Danjou avec l'Antiphonaire bilingue de Montpellier, puis encore les Nisard, les Le Clercq, les d'Ortigue, les Alix, les Jules Bonhomme, les Tesson, les Cloet et tant d'autres que préoccupent la pureté traditionnelle des mélodies et la découverte du rythme qui les anime. Les recherches de toutes sortes, les études, les mémoires, les dissertations, les discussions se succèdent, se contredisent, s'harmonisent dans un pêle-mêle qui, faute d'autres mérites, témoigne d'une généreuse activité. Tout cet entrain, cette littérature particulière, ces fouilles paléographiques à travers les bibliothèques et les archives, tout cela est dû à dom Guéranger qui a posé comme critère d'une bonne restauration liturgique et grégorienne le retour à l'antiquité.

*
* *

Pendant qu'archéologues et paléographes, par des tentatives incessantes, s'efforcent sans grand succès de retrouver l'édition authentique de la bonne époque grégorienne et le secret de sa véritable exécution, dom Guéranger fixe d'intuition les éléments du problème qui plus tard permettront à ses disciples de poser la solution définitive. Que lui importe d'être en possession du propre antiphonaire de S. Grégoire, si l'on ignore le rythme ou l'interprétation du chant sacré. « Mieux vaudrait cent fois prendre la plus fautive et la plus incorrecte des éditions, et exécuter les pièces qu'elle contient, si dénaturées qu'elles soient, d'après les règles que l'antiquité connaissait et pratiquait (1)... » Ce qu'avant tout le judicieux chercheur veut conquérir dans le chant d'église, c'est sa mise en valeur

(1) A. Gontier. *Méthode raisonnée de plain-chant.* Lettre de dom Guéranger à l'auteur, p. IX.

spirituelle par une exécution naturelle comme doit être « un langage intelligent, une récitation lyrique ».

Pour arriver à ce résultat, l'abbé de Solesmes se souvient que « le plain-chant est une véritable langue, qui ne peut pas plus s'apprendre à l'aide d'une méthode, qu'une langue vivante ne peut s'apprendre à l'aide d'une grammaire et d'un dictionnaire. Une méthode quelconque ne conduit guère qu'à une épellation inintelligente ou à une prononciation défectueuse; il faut vivre avec ceux qui parlent cette langue pour la parler correctement, pour en comprendre et en exprimer toutes les nuances et toutes les délicatesses (1). » En outre dom Guéranger se souvient encore que les deux qualités essentielles de la mélodie grégorienne sont la simplicité et le naturel : « le plain-chant c'est la prière chantée du peuple; son texte c'est la prose; son mouvement c'est la récitation; sa prosodie c'est l'accentuation populaire; sa tonalité c'est la tonalité du peuple, l'échelle naturelle des sons (2). » C'est en style lapidaire tout le secret du rythme du plain-chant.

L'antique mélodie de S. Grégoire reste donc une langue vivante et populaire, mais, à cette heure, combien amoindrie! Comment donc la faire refleurir dans sa splendeur et ses délicatesses d'autrefois? La réponse est donnée : en la parlant souvent, en l'observant attentivement, afin d'en corriger les hiatus, les heurts, les formes boiteuses et les maladresses introduites par la négligence et le mauvais goût.

Comme dom Guéranger, dans le genre de vie dont il a fait profession, trouve maintenant des ressources pour opérer les conquêtes rêvées par son ambition de moine bénédictin! « *Mens nostra concordet voci nostrae* », c'est le précepte de S. Benoît, sans cesse il frappe l'oreille et l'esprit de l'abbé de Solesmes. L'expérience quotidienne de la liturgie chorale, la pratique du chœur vont donc servir à dom

(1) Ces remarques sont dues à un observateur avisé, dont le nom en cette matière ne doit jamais être séparé de celui de l'abbé de Solesmes, le chanoine Gontier, son hôte assidu, son ami fidèle, et dont plus loin nous préciserons l'influence dans la restauration grégorienne.

(2) Cf. *Méthode raisonnée de plain-chant*, p. XVI.

Guéranger de terrain d'observation du matin au soir. Il écoute, il note, il accepte, il corrige et enfin fixe les principes.

Puis ces principes, subissant chaque jour l'épreuve des exercices réguliers, se rectifient et s'épurent. Bientôt ils impriment au chœur du monastère ce naturel dans la récitation psalmodique, cette aisance dans la vocalise neumatique, en un mot ce mouvement spontané, aimable, gracieux, sans fard ni manière, qui vous saisit, vous satisfait au delà de toute expression et qu'on appelle justement *le style de Solesmes.*

En 1830, le jeune abbé Guéranger posait déjà les premiers jalons de sa future mission liturgique. Parlant de l'admiration provoquée par « les chants sublimes » qui accompagnaient la formule de l'antique prière : « Je pourrais citer, écrivait-il, le témoignage des musiciens français et étrangers les plus célèbres, qui ont exalté à l'envi cette mélodie antique et religieuse qui, sans le secours de la mesure, produit des émotions si vives et si profondes. Je pourrais attester des auteurs protestants aux oreilles desquels les chants de l'Eglise romaine n'ont jamais retenti sans faire vibrer la corde catholique (1). »

Ah! certes, ce prêtre de 24 ans eût été bien étonné à cette heure, si on lui eût prédit que lui, profane de l'art moderne, sans culture musicale, ferait revivre cet antique enthousiasme dans le cœur de l'artiste chrétien, et saurait faire vibrer de nouveau la corde catholique dans l'âme protestante, — « qu'un jour viendrait où le chant de Solesmes (qui reste le sien), devenu le chant officiel de l'Eglise, serait exécuté dans tout l'univers, et que, de tous les points du monde, catholiques et protestants afflueraient à Solesmes, à toutes les étapes de son exil, pour y prendre langue grégorienne. Nous disons bien « prendre langue », car c'était définitivement un langage, le langage chanté de la prière et de la louange divine, le langage du ciel qui nous était rendu! »

En définitive, le secret du rythme traditionnel est pénétré. Tout d'abord il reste l'apanage presque exclusif du

(1) *Considérations générales sur la liturgie catholique.* Cf. Mélanges, p. 11.

monastère, mais bientôt il rayonnera à travers le monde. En attendant, la théorie d'exécution est étudiée et perfectionnée, raisonnée et prouvée scientifiquement, expliquée et rendue accessible à tous par la traduction des anciens signes rythmiques qui, tout en gardant soigneusement leur véritable signification, deviennent plus intelligibles et plus précis.

Au début, dom Guéranger désira seulement donner au chœur de son monastère une façon de chanter vraiment esthétique et traditionnelle; cependant l'impulsion était donnée et ne tarda pas à franchir les limites de l'abbaye. Ce fut d'abord en 1860 le Congrès musical de Paris qui devint pour le chant de Solesmes l'occasion de sa première notoriété. « La question du plain-chant fut posée et se trouva solutionnée dans le sens du *mémoire* présenté sur ce sujet capital par M. le chanoine Gontier (1). » Or les principes exposés dans le *mémoire* sont exactement ceux de dom Guéranger.

Quatre ans plus tard, en 1864, dom Bénédict Sauter, moine de Beuron et ancien novice de Solesmes, faisait cette déclaration suggestive : « Le moment est venu d'exposer en détail la méthode à suivre dans l'exécution du chant liturgique. Les principes que nous établirons sont le résultat de nos conférences avec des hommes spéciaux et de nos lectures dans deux ouvrages récemment publiés sous ces titres : *Le plain-chant, son exécution*, et : *Méthode raisonnée du plain-chant*, par l'abbé Gontier. Toutefois c'est le long séjour que nous avons fait dans une communauté, la seule peut-être qui mette au nombre de ses devoirs les plus sacrés l'étude et la pratique du plain-chant, qui a le plus contribué à nous donner sur une question si débattue aujourd'hui des opinions claires et parfaitement sûres (2). » Ainsi le rythme dans le chant avait été comme le premier

(1) *Mélodies Grégoriennes*, Préface, p. III.

(2) Mémoire offert à l'épiscopat allemand : *Choral und Liturgie. Dem deutschen Episkopate gewidmet von einem Benediktinermönche d. Klosters: St. Martin zu Beuron* (Shaffhausen), 1865 *Hurter*, Traduction française *Le Plain-Chant et la Liturgie* (Paris, 1867), p. 42.

bienfait de Solesmes, au profit de la colonie monastique allemande qui venait de s'établir à Beuron.

Il est juste de noter ici que dom Guéranger fut puissamment aidé dans sa tâche par ses moines qui, vivant eux aussi de la vie chorale, partageaient les ambitions et les espérances de leur abbé. De cette sorte de collaboration, plus ou moins consciente, il résulta un apport d'observations variées, versées à la masse commune, se précisant, se critiquant, se vérifiant par des communications incessantes sur une même œuvre aimée et vécue collectivement. Cependant tous n'eurent pas une égale influence, un rôle identique. Quelques-uns doués de dispositions naturelles remarquables, mis en valeur par l'obédience monastique, acquirent bientôt une compétence exceptionnelle : trois d'entre eux surtout méritent une place à part. Dom Jausions, dom Pothier, dom Mocquereau sont en effet les trois moines à qui la restauration grégorienne est le plus redevable après dom Guéranger et (qu'on permette à un enfant du Maine, fier de ses gloires, cette double revendication) à la suite du chanoine Gontier, car on ne peut dans cette question nommer les deux compatriotes l'un sans l'autre.

Après avoir noté l'influence prépondérante et décisive de l'illustre fondateur de l'école Solesmienne, nous avons dessein de considérer dans la suite la physionomie grégorienne de chacun des personnages qui ont affirmé et couronné l'œuvre entreprise par dom Guéranger. Mais auparavant, il nous reste à dire un mot sur l'œuvre de restauration mélodique tentée par l'abbé de Solesmes.

*
* *

Les principes fondamentaux de l'exécution traditionnelle étaient ressaisis. Il fallait maintenant retrouver le texte mélodique. Dom Guéranger donne alors à dom Jausions l'obédience de préparer une édition conforme aux documents anciens. Pour réaliser ce projet, les ressources du chant quotidien ne suffisent plus, il faut recourir à une consultation de manuscrits que la détresse financière du

monastère rend encore plus difficile. Cependant, en dépit des difficultés, dom Jausions prend bravement son parti, quitte le monastère et, pèlerin infatigable, s'en va de bibliothèques en bibliothèques lisant et copiant les manuscrits qu'il rencontre. Plus loin nous noterons avec plus de détails les fruits de cette belle activité.

La Providence ne tarda pas à bénir ces généreux efforts, car il semble que, dès 1864, l'ébauche de l'édition future ait été assez avancée pour permettre au moine allemand de Beuron, dom Bénédict Sauter, de faire cette nouvelle révélation : « Bien que l'auteur de ces pages ait beaucoup travaillé sur le plain-chant et vécu assez longtemps dans une communauté où on l'exécute parfaitement (nous savons qu'il s'agit de Solesmes, dom Sauter avait fait là son noviciat), bien que lui-même s'y exerce encore tous les jours, il se croit à peine capable de réciter correctement et à première vue un morceau noté comme le sont les livres de plain-chant actuellement en usage. Cet aveu nous force à révéler un secret : nous possédons un *Graduel corrigé* sur les manuscrits les plus dignes de foi. Sans vouloir assurer que cette version soit partout authentique, il est certain du moins que ce livre seul nous permet d'exécuter le plain-chant d'une manière rationnelle, sensée, harmonieuse. Nous devons ce trésor au dévouement d'un membre de notre ordre, qui, ne pouvant pas encore publier la nouvelle édition du Graduel qu'il prépare avec le secours de plusieurs autres personnes compétentes, a bien voulu, anticipant sur les résultats de ses recherches, fournir à une nouvelle fondation de l'Ordre les principes d'une bonne exécution du chant liturgique (1). »

Il restait beaucoup à faire; c'est pourquoi, deux ans plus tard, rencontre-t-on encore dans les bibliothèques de Paris l'infatigable chercheur qui continue ses lectures et ses copies (2). C'est alors que l'effort de dom Pothier vint activer le travail. Celui-ci s'était intéressé aux travaux paléographiques du chant dès son entrée au monastère; mais, chargé de l'enseignement de la théologie dogmatique

(1) *Le Plain-chant et la Liturgie*, p. 69.
(2) *Rassegna gregoriana*, 1904, col. 210 et suiv.

presque au lendemain de sa profession monastique, le jeune moine n'avait pu se livrer pleinement à son bon génie grégorien, et ce ne fut qu'en 1866, après avoir été déchargé de sa lourde obédience, qu'il eut la faculté de consacrer tout son temps à l'œuvre commune et de prêter désormais à son aîné une collaboration régulière et définitive. Dès cette époque, décisif fut le résultat auquel aboutit la collaboration des deux moines sous le contrôle de dom Guéranger et avec l'avis de M. Gontier. « Avec ces quatre hommes, l'école de Solesmes prenait en ce moment, sans s'en douter, possession de l'avenir! »

*
* *

Après ce rapide aperçu sur l'œuvre de dom Guéranger, il est intéressant de connaître le détail des travaux accomplis par les disciples du fondateur de Solesmes.

La restauration intégrale du plain-chant, on le remarquait déjà en parlant des premiers essais de dom Guéranger, demandait la solution d'un double problème : 1° la reconstitution du texte musical primitif, de la version authentique des cantilènes; 2° le rétablissement de l'interprétation de cette musique ancienne, du mode esthétique d'exécution de la mélodie. — En d'autres termes, il s'agissait de reproduire la notation traditionnelle par la découverte des *signes mélodiques*, et en outre de retourner au mode d'exécution traditionnelle par la traduction des anciens *signes rythmiques*, dotés de leur signification précise. En un mot, *restauration mélodique*, *restauration rythmique*, tel devait être le double objet d'une entreprise qui relevait à la fois de la science et de l'art sacré.

Nous envisagerons successivement cette double opération en y rattachant les personnages qui l'ont entreprise et conduite jusqu'à son couronnement. Cette division obligera peut-être à des redites, à des retours sur des aperçus déjà entrevus, mais nous croyons que le caractère doctrinal et vulgarisateur de cet exposé y gagnera en clarté, et qu'il initiera plus aisément et plus parfaitement le lecteur à ce qu'on appelle « la restauration grégorienne de l'école de Solesmes ».

Dom Paul JAUSIONS

1834-1870

I

Restauration mélodique.

Vraisemblablement, la recherche de la formule mélodique primitive présentait moins de difficulté que la restauration du mode d'exécution ou de la rythmique grégorienne. C'était avant tout une œuvre de patience sous la direction d'un esprit ingénieux et attentif. Dom Guéranger avait donné le principe qui devait dominer les recherches : « Lorsque des manuscrits différents d'époques et de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne. »

Le travail de la *reconstitution mélodique* était sans doute long, minutieux, mais la méthode était simple et très sûre : « Recueillir les manuscrits, les classer au moyen des écritures, des variantes, des lacunes; les déchiffrer, reconnaître dans chaque classe les types les plus anciens et les meilleurs; choisir les leçons les plus autorisées en s'aidant du contexte, en tenant compte du génie de la langue et des habitudes personnelles de l'auteur, enfin restituer par tous ces moyens les passages altérés (1) », telle devait être la préoccupation du restaurateur grégorien.

On s'attacha de préférence à restituer les mélodies qui se chantaient dans l'Eglise depuis le début du VII^e^ siècle jusqu'à la fin du XI^e^. Le recueil grégorien de cette époque était un recueil de chefs-d'œuvre d'un art incommunicable *parvenu à son apogée* (2).

I. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Jausions. (1856-1870)

La découverte de l'antiphonaire de S. Grégoire préoccupait les archéologues et les plain-chantistes : quelques naïfs crurent trouver cet autographe, les uns à Saint-Gall, les autres à Montpellier. Au lieu de chercher cette pierre philosophale, dom Guéranger, qui était un sage, prit la voie la plus longue mais la plus sûre, et demanda ce trésor à la comparaison des manuscrits.

---

(1) *La Paléographie musicale*, Préface du tome II, p. 13.

(2) Du VI^e^ au IX^e^ siècle c'est l'âge d'or des mélodies grégoriennes; du IX^e^ au XI^e^ c'est la Renaissance de cet âge d'or, et c'est en même temps le premier moment historique de leur transmission fidèle à toutes les Eglises et à toutes les générations. Cf. *Rassegna gregoriana*, 1905, col. 303.

Ne pouvant, sous le déluge d'occupations qui absorbaient sa vie, accomplir cette tâche par lui-même, l'abbé de Solesmes jeta les yeux sur un jeune moine qui, par son éducation, sa culture liturgique et son atticisme d'esprit, semblait tout désigné pour cette laborieuse besogne. Dom Paul Jausions, profès de l'Ordre de S. Benoît le 29 septembre 1856, fut le premier moine de la congrégation des Bénédictins de France qui tenta des études sérieuses sur le chant grégorien. Il se mit à sa tâche avec l'enthousiasme d'une nature ardente et passionnée.

Dès les premières années de son séjour à Solesmes, dom Jausions travailla à la restauration grégorienne. Dix ans plus tard on le rencontre dans les bibliothèques des grandes villes, s'acharnant à l'étude des manuscrits avec une belle énergie. En 1866, il écrivait à dom Guéranger :

Je travaille tous les jours dans les bibliothèques surtout à la bibliothèque impériale ; mais avec la chaleur qu'il fait et le bruit de Paris, je fatigue beaucoup, souvent pour peu de chose. Il n'en est pas moins vrai que ce qui ne se traduit pas immédiatement par une somme de travail matériel représentable, profite du moins à mon instruction sur les questions du chant, par le grand nombre de manuscrits que je parcours attentivement (1).

Cette lettre était datée du 27 juillet. Le 2 septembre suivant, dom Jausions écrivait encore à l'abbé de Solesmes :

J'ai pris des notes sur un certain nombre de manuscrits. J'avais même commencé des transcriptions; mais, voyant l'insuffisance du temps et surtout de mes forces, j'ai employé ma dernière quinzaine à poursuivre, au moyen de cent démarches, le résultat que j'ai obtenu, celui d'avoir en communication les manuscrits que j'aurais voulu copier. Par les quelques lignes que je vous écrivais en quittant Paris, je vous annonçais leur arrivée à Solesmes ; j'ai grande hâte de savoir s'ils sont parvenus à bon port; car ce prêt est une affaire si délicate, etc... (2).

Comme on le voit par ces démarches et ce résultat, les labeurs de dom Jausions avaient été incessants. Mais la volonté de ce vaillant était plus forte que son corps. De bonne heure ses forces le trahirent, et, le 9 septembre 1870, la mort vint arrêter ce moine laborieux, dont l'œuvre constituait la première gerbe de cette moisson opulente récoltée, moins d'un demi siècle plus tard, par la famille bénédictine. Dom Paul Jausions avait 36 ans (3).

(1) *Rassegna gregoriana*, 1904, col. 210 et 211.
(2) *Id.*
(3) En 1864, après un premier essai d'édition pratique, réalisé l'année précédente, il avait rédigé sa *Méthode* (inédite), et il imprimait un *Directorium chori monasterii ad usum Congregationis Gallicæ*, O. S. B., in-8 de 100 p. (Rhedonis, Vatar, 1864), avec des notes dessinées d'après les manuscrits.

Dom Guépin, aujourd'hui abbé de Silos en Espagne, un an après la mort de son « cher compagnon d'enfance », c'est-à-dire dans toute la fraîcheur et la fidélité du premier souvenir, résumait ainsi le *curriculum vitæ* du jeune paléographe grégorien : « Il (dom Jausions) s'appliqua avec une rare persévérance à l'examen des problèmes que soulèvent l'histoire et l'exécution du chant grégorien. Dans ce but, il étudia les plus précieux manuscrits liturgiques des bibliothèques de Paris, du Mans, d'Angers, et en exécuta d'admirables copies (1). »

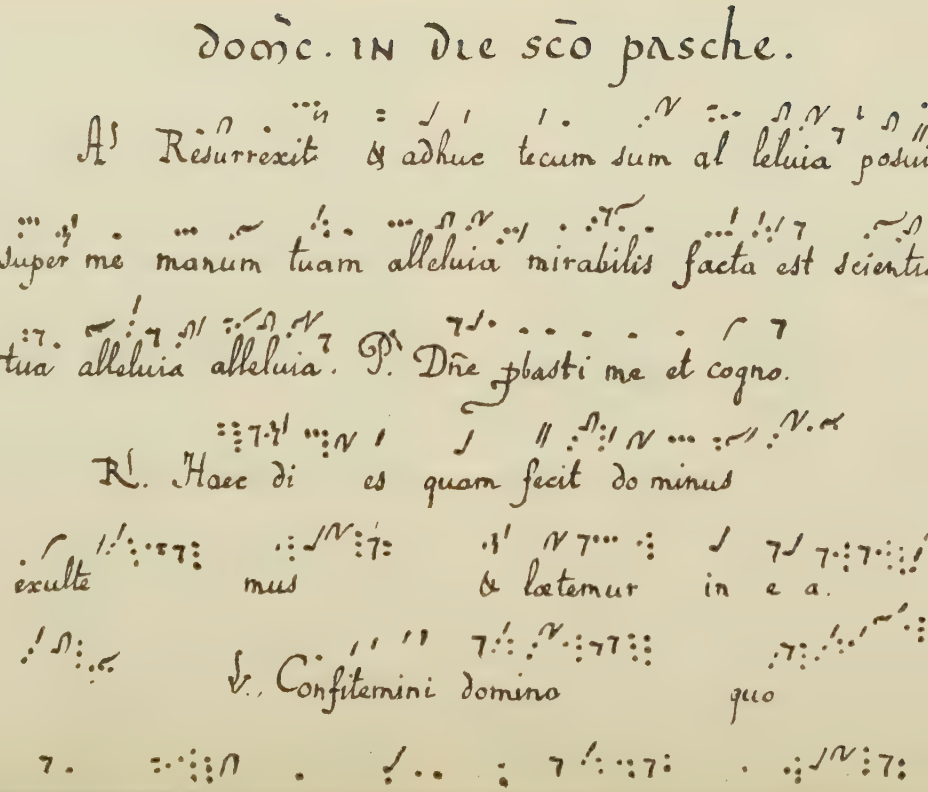
Dom Jausions, comme le remarque justement dom Guépin, avait une main très habile et ses transcriptions sont des chefs-d'œuvre de netteté et de précision. Pour le paléographe cette calligraphie était un don providentiel qui, avant l'usage des fac-similés phototypiques, devenait une ressource précieuse pour les premières reproductions des manuscrits et en particulier pour la célèbre édition du *Liber Gradualis* de 1883. La bibliothèque d'Angers conserve les descriptions et les notes (reconnaissables à la belle écriture) dont le R. P. enrichit le fonds liturgique de cet important dépôt. — Nous sommes heureux de justifier ce remarquable talent en reproduisant la phototypie d'une page empruntée à la copie faite par dom Jausions du manuscrit d'Angers 83.

(1) Notice nécrologique publiée dans la *Semaine religieuse du diocèse de Rennes*, dont le R. P. était originaire. (N° 46 du samedi 16 sept. 1871, p. 725 et suiv.) — Trente-cinq ans plus tard, en 1906, on insérait dans la *Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France, par des Pères de la même Congrégation* (page 78) les lignes suivantes : « Dom Paul Jausions entré tout jeune à Solesmes fut le premier moine de la Congrégation qui s'occupa sérieusement de la théorie du plain-chant. Il aimait à la passion le chant et les fonctions liturgiques, et sous la direction de dom Guéranger, il commença des études sérieuses, mais en limitant trop la sphère de ses investigations. *Il n'aborda en effet ni la lecture des neumes, ni l'étude des musicologues du moyen âge;* et cependant sans ce double travail, on ne pouvait renouer la tradition perdue. Le mérite propre de dom Jausions fut de réformer à Solesmes les lectures liturgiques et la psalmodie par l'application rigoureuse de l'accent tonique ». (Nous soulignons)

Comment harmoniser cette dernière note avec celle de la notice nécrologique que nous venons de citer?...

Nous croyons plus naturel et plus équitable d'accepter le premier témoignage de dom Guépin, donné un an après la mort de dom Jausions. Il est en effet le seul conforme au témoignage même de la correspondance du R. P., ou mieux encore au sentiment personnel de dom Pothier, qui, comme nous le remarquons plus loin, rappelle la part fraternelle de dom Jausions dans la rédaction des *Mélodies Grégoriennes* (Préface, p. v). Or cette collaboration serait inexplicable sans « la lecture des neumes et l'étude des musicologues du moyen âge ». — Du reste le doute n'est plus permis si on considère les transcriptions manuscrites de dom Jausions.

dom̃c. in die sc̃o pasche.


Ad Resurrexit & adhuc tecum sum al leluia posuisti
super me manum tuam alleluia mirabilis facta est scientia
tua alleluia alleluia. ℣. Dñe pbasti me et cognō.
℟. Hec di es quam fecit dominus
exultē mus & lætemur in e a.
℣. Confitemini domino quo

II. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Pothier.

(Le Liber Gradualis de 1883.)

La Providence avait placé aux côtés de dom Jausions un frère qui devait poursuivre la tâche avec succès, car à l'intelligence et au talent Dieu devait ajouter une vie longue et laborieuse. « Dom Jausions s'adjoignit (en effet), comme collaborateur, un novice, un jeune prêtre de 23 ans, que son évêque (du diocèse de S[t] Dié) avait laissé partir à regret, et que la Providence avait attiré à Solesmes. Il s'appelait le frère Joseph Pothier. » Le futur président de la Commission Vaticane se mit au travail avec une généreuse ardeur. « Il lisait les œuvres théoriques anciennes et modernes, suivait les discussions des musicologues; il étudiait les manuscrits, traduisait les neumes, prenait des notes, copiait des Graduels entiers (1). »

Dès 1866, au témoignage de M. Gontier (2), dom Pothier collationna l'Antiphonaire de Saint-Gall. Déjà, à cette époque, le collaborateur de dom Jausions avait remarqué l'incontestable valeur des manuscrits sangalliens et témoignait ainsi son estime personnelle pour les documents où ses continuateurs devaient puiser le trésor de la véritable rythmique de l'ancienne *Schola* romaine.

Les travaux des deux moines aboutirent à un double résultat : l'un immédiat, ce fut le mémoire présenté « *par les humbles fils et disciples de dom Guéranger* à leur vénéré père et maître », établissant les principes nécessaires pour « faire revivre la tradition grégorienne tant pour la note que pour l'exécution (3) », — l'autre à échéance plus éloignée, fut l'édition du Graduel de 1883.

Le « rapport » des deux savants présenté à dom Guéranger ne fut pas tout d'abord publié : c'est en 1880 seulement, sur l'ordre de dom Couturier, second abbé de Solesmes, que furent imprimées *Les Mélodies Grégoriennes*. « Ces pages, nous dit dom Pothier, reproduisent le mémoire approuvé par dom Guéranger avec les corrections et additions que lui-même en grande partie avait indiquées (4). »

Dom Jausions était disparu depuis dix ans et dom Pothier fut le seul signataire de ce travail. Mais ce dernier, dans une pensée de justice, rendit témoignage à celui dont il avait été le fidèle collaborateur. Dans la préface, nous venons de le noter, dom Pothier faisait remarquer le caractère collectif du « mémoire »

(1) *Rassegna gregoriana*, aprile 1904, col. 227 et 229.
(2) Lettre à M. Cloet, 11 août 1866.
(3) *Les Mélodies Grégoriennes*, Préface, p. v.
(4) *Les Mélodies Grégoriennes*, loc. cit.

devenu l'ouvrage *Les Mélodies Grégoriennes*. De cette façon la part de dom Jausions était reconnue et l'obscurité dans laquelle le savant voulait se renfermer était respectée. C'était à peine si le voile qui recouvre cette physionomie modeste avait été soulevé!

Le second résultat fut le *Liber Gradualis* publié en 1883. Ce travail avait une importance plus grande au point de vue de la reconstitution mélodique. Cette édition célèbre en effet suffisait à illustrer les noms de dom Jausions et de dom Pothier, et surtout celui de ce dernier, qui, douze ans durant, avait continué ses travaux après la disparition de son aîné.

Quelques années plus tard, parut le *Liber Antiphonarius*. Dom Jausions, dans sa lettre du 2 septembre 1866, — dont nous donnions un extrait plus haut, — après avoir annoncé l'envoi à Solesmes de manuscrits précieux, ajoutait :

J'espère que dom Pothier n'aura pas tardé à en prendre connaissance en attendant que nous puissions tous les deux nous mettre à travailler dessus. C'est quelque chose de bien inespéré d'avoir pu aussi nous procurer deux textes de l'*Antiphonaire* (1) dont je n'aurais pu prendre copie qu'en passant à Paris bien des semaines. Et j'en ai ici un troisième de la bibliothèque de Sainte Geneviève qui me paraît aussi fort bon (2).

Avec ces documents on aurait pu espérer une édition plus prématurée des livres de chant. Nous nous rappelons la déclaration faite en 1864 par dom Bénédict Sauter, moine de Beuron, au sujet de l'ébauche d'une édition du Graduel. Plus tard en 1866, M. Gontier écrivait à M. Cloet (3) : « Deux religieux ont déjà préparé le Graduel et l'Antiphonaire; et si le Père abbé le voulait le tout pourrait être imprimé sous deux ans (4). »

(1) Le mot *Antiphonarium* a un sens originaire beaucoup plus étendu que celui de *Vespéral*, mais ici il s'agit bien de l'*Antiphonaire* de l'Office.

(2) Dom Jausions écrivait à la suite : « Je ne crois donc pas avoir perdu mon temps dans toutes les démarches que j'ai faites : mais, Dieu merci, qu'il m'a fallu en faire! Lettre au ministre, visites dans les bureaux, visites à tous les bibliothécaires (qui, du reste, en général, m'ont fait bonne réception et m'ont donné au moins de bonnes paroles). M. Paulin Paris et M. Paul Lacroix se sont montrés particulièrement aimables, etc. etc... » C'est l'enthousiasme naïf de l'effort vainqueur et de la peine récompensée! (Cf. *Rassegna gregoriana*, aprile 1904, col. 212 en note.)

(3) M. l'abbé Cloet, doyen de Beuvry, dans le diocèse d'Arras, et auteur d'un livre estimable pour l'époque : *De la restauration du chant liturgique*, (1852).

(4) Lettre du 11 août 1866.

C'est encore à ce même personnage que M. Gontier faisait remarquer le rôle confié exclusivement aux deux moines dans les préparations de l'édition nouvelle : « Si vous preniez la résolution de faire le voyage de Solesmes, vous n'y trouveriez ni dom Pothier, ni dom Jausions, les seuls qui, par ordre du Père abbé, se sont occupés de préparer les livres de chant pour l'abbaye. » (Lettre du 16 août 1866).

Toutefois dom Guéranger attendait; sans doute il hésitait « à heurter une opposition sourde », adversaire du changement, mais aussi il se défiait des impatiences qui auraient compromis le résultat acquis. Pendant de longues années encore, dom Pothier devait donc continuer à mettre la dernière main à la rédaction des futures éditions.

Cependant, quelque sérieusement qu'eût été faite la visite des manuscrits par les deux collaborateurs, les copies qui en demeuraient disponibles à Solesmes étaient malheureusement en trop petit nombre : on comptait au monastère, en 1883, huit ou dix manuscrits complets et quelques fragments copiés par les soins de dom Jausions et de dom Pothier. En outre à l'époque où le *Liber Gradualis* était édité, dom Jausions n'était plus là. C'était donc sans l'aide de son contrôle fraternel que dom Pothier tranchait les questions à résoudre (1).

« Une circonstance augmentait encore les difficultés de la tâche. Les leçons adoptées n'avaient pas été soumises à un essai pratique préalable, avant d'êtres envoyées à l'impression, si ce n'est pour quelques chants du Processionnal. La seule expérience avait été celle-ci : en vue de soulager dom Pothier dans ses travaux matériels, dom Couturier lui avait adjoint deux ou trois moines zélés pour la restauration, mais trop peu qualifiés encore pour y travailler avec autorité. La correction des épreuves était au nombre de ces travaux. Or, c'est souvent en chantant ces épreuves en commun, qu'étaient résolues et indiquées sur l'avis du premier venu de ce petit groupe, sans autre étude, ni réflexion, ni recours aux manuscrits, ici des pauses, là des barres de division, ailleurs des barres de respiration, des conjonctions et des disjonctions de neumes entre eux.

« Il faut ajouter que deux préoccupations de ménagements à garder, par condescendance, avaient influencé la rédaction elle-même du *Liber Gradualis*. Dom Pothier avait voulu se rapprocher le plus possible de l'édition rémo-cambrésienne. Il y avait trouvé un double avantage : il s'abritait de l'autorité qu'elle avait encore; et l'argument d'invariabilité traditionnelle que fournissaient les manuscrits utilisés de part et d'autre, ne risquait pas d'être imprudemment ébranlé par une constatation de divergences à laquelle on n'était pas préparé.

« Il était en même temps gêné par l'autorité supérieure dont jouissait en ce temps-là l'édition de Ratisbonne.

(1) A la mort de son aîné, dom Pothier resta seul : à ce moment en effet il n'y avait aucun confrère *dûment qualifié* qui pût par ses observations et ses charitables contradictions aider les corrections d'une œuvre, dont la publication était désirée impatiemment par tous les moines, à la suite de leur abbé, dom Couturier.

« De ces deux préoccupations conciliatrices, de l'insuffisance des manuscrits de l'absence de contrôle, du défaut de préparation pratique expérimentale, la première édition de Solesmes devait donc sortir nécessairement imparfaite. Elle restait à mi-chemin du retour à l'antiquité (1). Ce n'en était pas moins un progrès incontestable, non seulement sur les éditions écourtées dont nous avions dû nous servir jusque-là nous-mêmes, mais encore sur diverses autres tentatives de restauration qui avaient dû devancer la nôtre, et qui, désormais, restaient loin derrière elle.

« Il n'en est que plus méritoire pour dom Pothier d'avoir pu, dans de pareilles conditions, réaliser une œuvre à laquelle son nom doit rester attaché, et qui a fait avancer, pour sa bonne part, la cause du chant grégorien (2). »

Comme toute entreprise à son début, l'édition de 1883 souffrait de quelques imperfections, elle appelait un nouvel effort (3).

III. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Mocquereau.

(La Paléographie musicale, 1889).

La première ambition de dom Guéranger fut de donner au chœur de Solesmes les meilleurs livres possibles, mais il n'est pas téméraire de présumer que les espérances de l'abbé ne se bornaient pas aux limites de son monastère et qu'il rêvait de rendre à l'Église entière son chant traditionnel, la vraie formule de Saint Grégoire. N'était-ce pas le complément nécessaire de l'unité liturgique!

L'œuvre était laborieuse et très étendue. Elle exigeait deux conditions : 1°) une consultation *aussi étendue que possible* des antiques manuscrits contenant les chants grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, etc..., manuscrits de toute notation, notation neumatique (neumes à accents combinés, latins, gothiques, italiens), notation romanienne, bilingue, guidonienne, etc.; — 2°) une méthode qui, par *son objectivité incontestable*, pût entraîner la conviction et, par suite, la confiance dans l'œuvre de restauration grégorienne.

(1) Les nombreuses améliorations apportées à la version mélodique d'abord dans le *Liber usualis* de 1903, puis dans l'édition Vaticane elle-même, prouvent surabondamment l'exactitude de ces assertions.

(2) *Rassegna gregoriana*, aprile 1904, col. 212, 13, 14.

(3) Dom Pothier publia successivement pendant son séjour à Solesmes le *Processionale monasticum*, le *Responsoriale*, les *Variae preces*. En 1893, il quitta Solesmes pour Ligugé et fut plus tard nommé abbé de S. Wandrille.

C'est alors qu'entre en scène un nouvel ouvrier dont l'influence devait être définitive dans le double résultat de la reconstitution mélodique et rythmique. Dom André Mocquereau calcula que l'effort, en raison de son ampleur et de ses difficultés, ne pouvait être accompli que par une collectivité de travailleurs et d'hommes compétents et qu'en outre on devait initier le public savant aux détails des travaux. Pour cela un groupe de moines fut constitué soigneusement et chargé de la consultation des manuscrits et des musicologues anciens. En même temps dom Mocquereau eut la pensée de créer une revue paléographique, qui pût reproduire les fac-similés du texte même des antiques documents, offrant ainsi d'avance au public la justification des nouvelles éditions en préparation (1).

M. Jules Combarieu écrivait dans ses *Etudes de philologie musicale* (2) en parlant de dom Pothier : « Il est le maître musical du chœur bénédictin; mais, comme philologue, il n'a fait que l'esquisse, magistrale d'ailleurs, du monument qui a été bâti ou sera rebâti par ses élèves. L'illustre auteur des *Mélodies Grégoriennes* a formulé le principe essentiel de la musique sacrée, quand il dit que le plain-chant était une sorte de prose musicale, n'ayant d'autre rythme que celui de la prose oratoire. On peut regretter cependant qu'il ait négligé d'entourer ses idées de tout cet arsenal de preuves expérimentales que réclame l'esprit moderne. Il faut toujours en revenir au même refrain : sans l'étude et sans la reproduction directe des sources (pour que le lecteur puisse contrôler), pas d'archéologie musicale possible; or dom Pothier, tout en connaissant les sources mieux que personne, ne leur a pas demandé un appui essentiel, continu, visible. »

Dom Mocquereau eut vite conscience de la lacune qui entravait l'œuvre entreprise, il voulut la combler et fonda la célèbre publication *La Paléographie musicale* (3). Cette revue devait

(1) C'est le lieu d'associer au nom de dom Mocquereau celui de dom Schmitt qui se trouvait aux côtés de dom Pothier dès le Congrès d'Arezzo. « Sa *Méthode pratique* le fit mieux connaître encore. C'est à lui que revient la création de l'imprimerie de Solesmes et sa spécialisation dans le chant grégorien. Et enfin nous conservons ses travaux archéologiques, que la mort a interrompus, mais qui furent utilisés dans la suite. » (*Rassegna greg.*, aprile 1904, col. 215). — Cf. *Les Échos de S^ta Chiara.* Lettres de dom Joseph Marsille sur la Restauration du chant grégorien, 5^e année, p. 288; 6^e année, p. 40.

(2) I. Théorie du Rythme, (Paris, Picard, 1897, p. 178).

(3) On s'est efforcé de ravir à dom Mocquereau le mérite de la création de *La Paléographie musicale*, en reportant sur ses devanciers la gloire d'une œuvre qui constitue aujourd'hui l'un des plus puissants monuments scientifiques édifiés par la famille bénédictine. — Les uns, avertis à temps, se corrigèrent loyalement, (Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, librairie Perrin, 1899, aux pages 638, 938, 943); — les autres continuent d'accréditer cette erreur

reproduire en fac-similés phototypiques les textes originaux les plus purs, les plus anciens et les plus importants.

En 1888, le fondateur de la *Paléographie* annonçait en ces termes les espérances de la nouvelle publication : « Révéler au public dans son intégrité, sous toutes ses formes, à toutes les époques, le répertoire des chants liturgiques, tel sera donc le but spécial de nos éditions. Nous sommes convaincus, en effet, que c'est le moyen le plus sûr et le plus loyal pour faire cesser les hésitations, les préventions, le scepticisme. — Chacun, en pleine connaissance de cause, manuscrits en mains, pourra vérifier les procédés et les assertions des érudits modernes. Ceux qui mettaient en doute ou

---

historique, (*Le Pélerin*, 11 juillet 1909, p. 3; *La Croix illustrée*, 20 juin 1909, correspondances diverses, p. 6; dictionnaire *Nouveau Larousse illustré*, au mot « Pothier »; *Revue musicale* S. I. M., décembre 1909, p. 1026 et suiv.) Il est donc opportun d'affirmer hautement que *La Paléographie musicale* appartient *originellement et exclusivement* à dom Mocquereau. (*Rass. greg.*, aprile 1904, col. 216.) — Cf. Article : Du véritable auteur de la « Paléographie musicale » (*Rassegna gregoriana*, janvier-février 1910, col. 62.) Telle est la note insérée dans la *Bibliographie de la Congrégation de France par des Pères de la même Congrégation :* « La Paléographie musicale, fondée et dirigée par le R. P. dom André Mocquereau, prieur de Solesmes, a atteint aujourd'hui sa dix-septième année... » Cf. Introduction, p. viii. (Paris, H. Champion éditeur, 5, quai Malaquais, 1906.) — Du reste le témoignage très affirmatif et sans réserve des rédacteurs du tome I de la *Paléographie* ne permet à cet égard aucune hésitation. Voici celui du R^me^ Dom Cabrol, abbé de Farnboroug :

The Abbey, Farnboroug, 18 Mai 1910.
(Hants).

Cher Monsieur l'Abbé,

Je ne suis pas au courant de la polémique dont vous me parlez dans votre lettre. Contester à Dom Mocquereau la paternité *exclusive* de la *Paléographie musicale*, c'est plus que de l'audace, cela mériterait un autre nom. Je suis sûr que le R^me^ Dom Pothier serait le premier à protester contre ces prétentions, s'il en était instruit. Les collaborateurs de Dom Mocquereau sont bien connus. La part de Dom Delpech, de Dom Cagin, de Dom de Puniet et des autres est nettement précisée. Pour moi je n'ai fourni à la Paléographie qu'une modeste notice sur les manuscrits de St Gall. Mais j'ai eu l'honneur d'être donné comme *socius* à Dom Mocquereau pour recueillir ses premiers souscripteurs et lancer la Paléographie à Paris; puis pour le premier grand voyage scientifique en Italie et en Suisse, en 1890, afin de recueillir les photographies de manuscrits grégoriens, qui ont alimenté la première année de la Revue.

Voilà, Monsieur l'abbé, à quoi se réduit ma modeste collaboration. La raison pour laquelle Dom Mocquereau refusa d'abord, par un scrupule que je trouve un peu excessif, de signer de son nom la Paléographie, est précisément le concours, du reste assez restreint, qu'il demanda à quelques-uns de ses confrères. Mais en somme c'est lui seul qui a eu l'idée de la Revue, et c'est à lui en très grande partie qu'en revient l'exécution.

Voilà, cher Monsieur l'Abbé, le témoignage que vous avez bien voulu me demander. J'espère qu'il vous paraîtra suffisant. Veuillez agréer mes sentiments bien sincerement dévoués.

† Fernand Cabrol.

niaient la possibilité de déchiffrer les notations purement neumatiques, seront mis à même, par la méthode comparative et à l'aide des documents guidoniens ou alphabétiques de nos recueils, de traduire les mélodies anciennes et de restituer, de concert avec les archéologues, la version originale, phrase à phrase, neume à neume, note à note. » Voilà pour la restauration mélodique.

Dom Mocquereau ajoutait au sujet de la restauration rythmique : « A ceux qui nient la possibilité de retrouver les règles traditionnelles d'exécution, nous montrerons ces règles gravées pour ainsi dire dans les mélodies elles-mêmes, dans la structure de la phrase grégorienne, dans les groupes de notes, dans les traits ou signes supplémentaires que certaines familles de manuscrits nous ont conservés avec soin. — Toute méthode d'exécution doit pouvoir subir cette épreuve de confrontation avec les manuscrits, seul moyen efficace et décisif de distinguer, dans les différents systèmes proposés jusqu'ici, ce qu'il y a *de trop personnel et d'inexact*, pour ne laisser subsister que la part de vérité et de tradition qu'ils contiennent (1). » Tel était le consciencieux programme de la célèbre revue! Nous verrons plus tard avec quelle persévérance et quelle fidélité il fut rempli.

En 1889, malgré une opposition plus au moins avouée (2),

(1) *La Paléographie musicale*, Introduction générale, T. I, p. 30-31. (Datée du 22 novembre 1888).

En face d'un tel procédé dont la franchise et le caractère scientifique sont éclatants, on est en droit de s'étonner de cette conclusion relevée dans un récent article sur l'œuvre des « Néosolesmiens » : « Donner les éditions rythmées, dit-on, pour les héritières des manuscrits romaniens, c'est faire preuve d'ignorance, ou s'amuser aux dépens de celle des autres. » (*Revue du Chant Grégorien*, mai-juin 1909, p. 155). L'expression est *pour le moins* excessive!... Non, les Bénédictins de Solesmes, en donnant les éditions rythmiques « pour les héritières des manuscrits romaniens », ne sont ni des « ignorants » et encore moins « s'amusent-ils aux dépens de l'ignorance des autres! » C'est un jeu contre lequel proteste hautement la loyauté de leur méthode et de leur critique. Une fois encore, toute l'entreprise de la *Paléographie musicale* n'avait qu'un but : justifier aux yeux des profanes comme des initiés les travaux et les conclusions qui devaient aboutir aux éditions rythmées. C'était donc, semble-t-il, la dernière des accusations que l'on pouvait jeter à la face de Solesmes.

(2) Un instant cette opposition fut triomphante. Au moment même où les dispositions dernières étaient prises pour le lancement de la *Paléographie musicale*, dom Mocquereau fut appelé chez le R^me^ dom Couturier, abbé de Solesmes. Celui-ci lui dit, non sans hésitation et sans tristesse, que, par suite de démarches pressantes et puissantes faites auprès de lui, il fallait renoncer à la publication projetée... Il n'y avait qu'à se soumettre. Cette décision fut promptement révoquée, grâce à l'intervention de confrères entièrement dévoués.

Les obstacles cependant ne s'aplanirent pas d'un seul coup. Ici, se place une touchante démarche qui caractérise admirablement les ambitions surnaturelles qui inspirèrent la fondation de la célèbre revue bénédictine et la soutinrent dans ses premières difficultés. *La Voix de N. D. de Chartres* en fait le récit

la publication commença avec l'appui de dom Couturier, abbé de Solesmes. Le premier volume, si justement vanté et rédigé par les soins de dom Mocquereau et de plusieurs de ses confrères (1). parut aux applaudissements des paléographes, des savants et des amis de la restauration grégorienne. Il ne tarda pas à être suivi des tomes II, III, et IV, qui devaient plus tard trouver leur couronnement dans le tome VII, le plus célèbre de tous. — Dès 1896, voici comment M. Jules Combarieu résumait l'œuvre accomplie : « Entre les mains des élèves ou des continuateurs de dom Pothier, la science du plain-chant s'est, pour ainsi dire, sécularisée. Les éditeurs de la *Paléographie musicale* ont eu l'idée excellente (dont nous profanes, ne saurions trop les remercier) d'appliquer à l'étude des mélodies grégoriennes les principes de la méthode historique tels que les suivent, dans leurs plus sévères travaux, les maîtres de l'école des Chartes et du Collège de France. Pour rétablir dans toute sa pureté la tradition grégorienne, et pour protéger cette tradition contre tout scepticisme, ils se sont faits grammairiens, philologues, paléographes, photographes...et par là ils ont apporté au lecteur impartial une admirable abondance de

---

suivant : « Le 4 août dernier (1891) le R^me^ Père abbé de Solesmes, accompagné d'un de ses moines (dom André Mocquereau), venait en pèlerinage à N. D. de Chartres, pour offrir le premier volume de la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes. Il y a trois ans que cette publication est commencée et l'on sait que son succès est désormais assuré. Toutefois les débuts de cette entreprise qui parut à plusieurs audacieuse et presque téméraire, furent entourés de difficultés de toute sortes. Plusieurs fois même, avant l'apparition du premier fascicule (janvier 1889), on put croire qu'elle ne verrait jamais le jour. Pour surmonter ces difficultés, le pieux dom Couturier, alors abbé de Solesmes, résolut avec ses fils, de mettre sous la puissante protection de la Sainte Vierge cette laborieuse entreprise, il fit le vœu d'offrir au *Trésor de N. D. de Chartres* le premier volume, si le succès la couronnait. — A partir du *jour même* où ce vœu fut émis, les obstacles s'évanouirent l'un après l'autre : sous le regard bienveillant de Notre-Dame, les difficultés matérielles furent vaincues; les encouragements et les adhésions vinrent de toutes parts, et le Très Saint Père daigna prendre sous son haut patronage l'œuvre des Bénédictins... C'est pour remercier N. D. de Chartres de toutes ces faveurs que le R. P. abbé de Solesmes (dom Delatte), accomplissant le vœu de son vénéré prédécesseur, a déposé aux pieds de la Sainte Vierge le premier volume de la *Paléographie musicale*, orné d'une splendide reliure...» Cf. n° de septembre, 1891, p. 205.

Comme ce trait de confiance filiale dans Notre-Dame nous rend plus chère encore l'œuvre intime de Solesmes !

(1) Dans la *Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France* nous lisons : « Dom Mocquereau a écrit l'*Introduction générale*, p. 3-54, et le § III. *Origine et classement des différentes écritures neumatiques*, p. 96-168. Dom Cabrol a rédigé le § I. La bibliothèque et le monastère de Saint-Gall, p. 57-70, Dom Cagin le § II. Description du codex 339 de la bibliothèque de Saint-Gall...» (1906, p. 94.)

démonstrations précises permettant de contrôler les moindres détails de leur doctrine (1). »

Quelques années plus tard, la *Paléographie musicale* avait pris une telle importance parmi les travaux scientifiques de cette époque, qu'au IIe Congrès d'Archéologie chrétienne tenu à Rome, en avril 1900, l'illustre historien, le R. P. Grisar considéra comme un devoir de justice d'intervenir, afin de saluer les succès des paléographes de Solesmes et de les signaler à l'attention des savants modernes. Ne pouvant assister à la séance, il pria le secrétaire de soumettre le vœu suivant à l'approbation de la IVe Session : « Considérant l'importance particulière de l'étude archéologique « du *chant grégorien* pour connaître l'influence de l'ancienne musique latine et grecque sur la musique du *moyen âge*, le Congrès « recommande beaucoup les études comme celles des Bénédictins « de Solesmes dans leur très précieuse *Paléographie musicale* et « recommande en outre l'étude pratique du chant grégorien (2) ».

Il semble qu'une telle proposition, rédigée dans une forme aussi élogieuse pour des savants dont les travaux étaient incontestables, eût dû être unanimement acceptée avec reconnaissance, surtout par les membres de la famille bénédictine : c'était en effet la mise à l'ordre du jour de la *Paléographie musicale*. « Le Rév. P. Janssens pense que le vœu doit être formulé dans une forme plus générale, sans mettre autant en évidence la *Paléographie musicale*, tous sachant que cette œuvre est la plus remarquable et la plus intéressante en la matière, la plus connue de ceux qui cultivent les études musicales.

« Le P. Amelli, président, s'associe aux paroles du P. Janssens, remarquant à son tour la grande notoriété de l'œuvre de Solesmes.

« D'autres au contraire estiment devoir accepter intégralement le vœu du P. Grisar. Le P. Morin, M. Blumenstihl et d'autres désirent qu'on fasse mention des travaux très importants de la *Paléographie* de Solesmes. Le baron Kanzler montre que ce serait la solution la plus convenable et propose seulement de modifier quelques expressions. D'autres souhaitent qu'on fasse mention des études sur l'ancienne musique des hébreux.

« Le Président propose que les vœux soient étudiés par une commission dans laquelle prendraient part le P. Janssens et le baron Kanzler ; dans la séance du lendemain seraient proposées et

(1) *Etudes de philologie musicale.* — I. *Théorie du rythme*, suivie d'un essai sur *l'Archéologie musicale au XIXe siècle* (Paris, Picard 1897, p. 179 ss.)

(2) « Considerando l'importanza singolare dello studio archeologico del « *canto gregoriano* per conoscere l'influenza dell'antica musica latina e greca « sulla musica del *medio-evo*, il Congresso raccomanda assai tali studi come « pure quelli dei Benedettini di Solesmes nella loro pregevolissima *Paléographie* « *musicale* e raccomanda inoltre lo studio pratico del canto gregoriano. »

discutées les corrections et modifications qui auraient paru convenables.... (1) »

A l'ouverture de la séance du jour suivant, le 20 avril 1900, le Président dom Ambrogio Amelli rappelle la discussion de la veille au sujet des vœux proposés par le P. Grisar, et présente une nouvelle formule rédigée par la Commission et entièrement acceptée par le P. Grisar lui-même et par la Présidence générale du Congrès : « *Sur l'étude des relations entre la musique de l'anti-* « *quité et la liturgie du moyen age.* Le IIe Congrès d'Archéologie « chrétienne, considérant l'importance particulière de l'étude « archéologique du chant Grégorien pour connaître l'influence de « l'ancienne musique hébraïque, grecque et romaine sur la musique « du moyen age, recommande beaucoup ces études.

« Le baron Kanzler remarque brièvement la très haute importance de la publication de la *Paléographie musicale* de Solesmes, comme secours pour la science archéologico-musicale et en donne de nombreux témoignages (2). »

Il était opportun de citer *in extenso* et le vœu du P. Grisar et la

(1) « Il Rev. P. Janssens crederebbe doversi formulare il voto in una forma più generale, senza mettere tanto in evidenza la *Paleographie musicale*, tutti sapendo che quest'opera è la piu notevole ed interessante in materia, notissima a tutti i cultori di studi musicali.

« Il P. Amelli, presidente, si associa a cio che ha detto il P. Janssens, rilevando a sua volta la grande notorietà dell'opera di Solesmes.

« Altri invece credono doversi lasciare inalterato il voto del P. Grisar. Il P. Morin, il sig. Blumenstihl ed altri desiderano si faccia menzione dell'importantissimo studio della *Paléographie* di Solesmes. Il barone Kanzler dimostra come ciò sia convenientissimo e solo propone modifiche ad alcune expressioni. Altri desiderano che si faccia menzione anche degli studi sopra la musica antica degli ebrei.

« Il Presidente propone che i due voti vengano esaminati da una Commissione nella quale abbiano parte il P. Janssens e il barone Kanzler e nella seduta di domani vengano proposte e discusse le emendazioni e le modifiche che saranno sembrate convenienti.

(2) « Aperta la seduta, il Presidente D. Ambrogio Amelli ricorda la discussione di ieri sui due voti proposti dal P. Grisar, e li ripresenta con alcune modificazioni compiute dalla Commissione ed interamente accettate dallo stesso P. Grisar e dalla Presidenza generale del Congresso : « *Sullo studio* « *delle relazioni fra la musica dell'antichità e quella liturgica del medio evo.* « Il IIo Congresso da Archeologia Cristiana, considerando l'importanza singo- « lare dello studio archeologico del canto gregoriano per conoscere l'influenza « dell'antica musica ebraica, greca e romana sulla musica del medio evo, « raccommanda assai tali studi. »

« Il Barone Kanzler rileva brevemente la somma importanza della publicazione della *Paléographie musicale* di Solesmes in aiuto alla scienza archeologico-musicale e ne mostra numerosi esemplari.

(Atti del IIo Congresso internazionale di Archeologia cristiana tenuto in Roma nell'aprile 1900. *Dissertazioni lette o presentate e resoconto di tutte le sedute.* — Roma, Libreria Spithöver. 1902. — in-4° pp. 408-409 et 415-416).

discussion qu'il provoqua, afin de marquer la place considérable prise de très bonne heure par la *Paléographie* dans les travaux scientifiques, et aussi pour noter en quelle estime la tiennent les meilleurs critiques de la science contemporaine.

* * *

Pour alimenter le travail de la généreuse phalange d'ouvriers, désormais au service de la restauration du chant sacré,— en même temps pour faire provision abondante et variée de manuscrits au profit de la grande revue Solesmienne, deux bénédictins (1), au cours de l'année 1890, non plus « pèlerins de Dieu et de la liberté », mais bien de l'Eglise, de la science et de l'art, se rendirent à Rome et dans toute l'Italie. Ils recherchèrent dans les bibliothèques des monastères, des cathédrales, des chapitres et des moindres églises, les manuscrits et les documents qui contenaient les mélodies traditionnelles. Puis, chargés de leur précieux butin, ils retournèrent au monastère, et, avec l'aide de leurs frères, traduisirent les manuscrits dans un langage intelligible qui nous livra la véritable cantilène grégorienne. Telle l'abeille industrieuse, après avoir puisé le suc des fleurs, revient à sa ruche et compose un miel délicieux (2).

(1) La moisson des *Justus ut palma*, qui forme les 211 planches phototypiques des tomes II[e] et III[e] de la *Paléographie musicale*, a été faite en Italie et en Suisse par dom Mocquereau et dom Cabrol, — en Belgique et en Hollande par dom Mocquereau et dom Cagin, — en France, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne par des amis du monastère.

(2) C'est tout plaisir pour nous de rendre ici justice et hommage aux savants auteurs de la *Paléographie musicale* et de mettre leur nom à côté des travaux accomplis.

AUTEURS DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE.

Tome I. Codex 339 de Saint-Gall (X[e] siècle) *Phototypies* 1889 — 1891	I. Introduction générale (pp. 1-50).	D. Mocquereau.
	II. Codex 339 de Saint-Gall (X siècle)	
	1° La bibliothèque et le monastère de Saint-Gall (pp. 55-70).	D. Cabrol.
	2° Description du Codex 339. (pp. 71-96).	D. Mocquereau. (*)
	3° Origine et classement des différentes écritures neumatiques (pp. 96-160).	D. Mocquereau.
	(Le tableau de la p. 128 a été dessiné par D. Delpelch sur les indications de D. Mocquereau).	

(*) Cette *Description* fut rédigée par D. Mocquereau d'après les notes savantes et abondantes d'un de ses obligeants confrères. (Voir ci-dessus p. 26, note 1.)

Ce dernier travail qui consistait à déchiffrer les neumes des anciens manuscrits des IXe, Xe et XIe siècles, à traduire avec sûreté des signes graphiques, dont la signification était depuis longtemps oubliée, fut aidé par l'ingénieuse comparaison d'une triple catégo-

Tome II. Répons-Graduel Justus ut palma (IXe au XVIIe siècle) *Phototypies* 1891 — 1892	I. Préface sur le Répons-Graduel *Justus ut palma* reproduit d'après plus de deux cents manuscrits (IXe au XVIIe siècle)-(pp. 1-26). (Note des pp. 18 et suiv. de D. Pothier). II. Étude sur les neumes-accents 1° Neumes ordinaires (pp. 27-36). (Les tableaux sont de D. Mocquereau et de D. Delpech). 2° Neumes-accents liquescents ou semi-vocaux (pp. 37-86). (Le travail de dépouillement et de préparation fait par D. Mocquereau et D. Delpech).	D. Mocquereau. D. Pothier. D. Mocquereau.
Tome III. Répons-Graduel Justus ut palma (IXe au XVIIe siècle) *Phototypies* 1891 — 1892	I. Étude sur l'accent tonique latin et la Psalmodie grégorienne (pp. 7-78). (Les tableaux ont été dessinés par D. Delpech). II. Précis d'histoire de la notation neumatique (pp. 79-82).	D. Mocquereau. D. Mocquereau.
Tome IV. Codex 121 d'Einsiédeln (Xe et XIe siècle) *Phototypies* 1894 — 1896	I. Préface sur le Codex 121 d'Einsiedeln. Lettres romaniennes et signes romaniens (pp. 1-24). II. Étude sur le cursus et la Psalmodie grégorienne (pp. 27-206). (Les tableaux ont été dessinés par D. Delpech).	D. Mocquereau. D. Mocquereau.
Tome V. Antiphonarium Ambrosianum (XIIe siècle) *Phototypies* 1896 — 1900	Avant-propos sur l'Antiphonaire Ambrosien du musée britannique (British Museum), suivi d'une table méthodique (pp. 1-200).	D. Cagin.
Tome VI. Antiphonarium Ambrosianum *Transcription en notation carrée.* 1900 — 1901	I. Préface sur l'ordonnance des Offices milanais (pp. 1-26). II. Transcription de l'Antiphonaire Ambrosien en notation guidonienne ou carrée (pp. 1-354).	D. Cagin. D. Mégret.

rie de documents : les manuscrits *neumatiques*, les manuscrits *alphabétiques*, les manuscrits *guidoniens* ou *diastématiques*.

Les premiers étaient les plus importants, car ils étaient de la

Tome VII. Antiphonaire de Montpellier (XIe siècle) *Préface et notes préliminaires* 1901	I. Note sur l'Antiphonaire bilingue (Codex H. 159 de Montpellier). Historique de la découverte et contenu de l'Antiphonaire (pp. 1-18).	D. Beyssac.
	II. Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien (pp. 19-344). (Le chapitre VII sur le rythme et l'harmonie, leurs rapports dans le chant grégorien, est dû à M. Giulio Bas (pp. 309-334).	D. Mocquereau.
	III. Appendice I : Exemples d'accents au levé dans les langues vivantes (pp. 345-355).	D. Mocquereau.
	IV. Appendice II : J. de Momigny et le rythme musical (pp. 356-366).	D. Eudine.
	V. Table analytique (pp. 369-377).	D. Eudine.
Tome VIII. Antiphonaire de Montpellier (XIe siècle) *Phototypies* 1901 — 1905	Phototypies du Codex de Montpellier. Tables analytique et alphabétique.	
Tome IX. Codex 601 de Lucques (XIIe siècle) *Phototypies* 1905 — 1909	Le Codex 601 de la bibliothèque capitulaire de Lucques. Antiphonaire camaldule du XIIe siècle.	
	I. Préface liturgique (pp. 1*-56*).	D. P. de Puniet.
	II. « Tonale » comparé des Manuscrits 601 de Lucques et 48. 14 de Tolède (pp. 1-218).	D. Beyssac.
Tome X. Codex 239 de Laon (IXe — Xe siècle) *Phototypies* Commencée en 1909, en cours de publication.	Le Codex 239 de la bibliothèque de Laon, Antiphonale Missarum S. Gregorii (notation messine).	
	I. Avant-propos (p. 1-15).	D. Mocquereau.
	II. Description générale du manuscrit 239 de Laon (p. 17-40).	D. Beyssac.
	III. Les signes rythmiques sangalliens et solesmiens. Etude comparative (p. 41-64).	D. Mocquereau.
	IV. Etude sur l'Introit *In medio* (p. 65-90).	D. Mocquereau.
	V. Etude sur le *Credo* « *authentique* » I.	D. Mocquereau.

NOTA. — A côté de cette première série de la *Paléographie musicale*, Solesmes en a créé une seconde qui comprend également la publication des principaux

belle époque du plain-chant, et la plupart avaient été rédigés par les célèbres écoles de Saint-Gall et de Metz. En revanche, ils offraient en eux-mêmes d'insurmontables difficultés : les signes mélodiques consistaient exclusivement dans des combinaisons diverses de l'accent aigu et de l'accent grave, dont on avait perdu la clef. Puis, cette notation appelée oratoire ou chironomique cursive (1), n'indiquait pas suffisamment les intervalles des sons, et c'est le maître de chant qui devait y suppléer et par la voix et par le geste de la main. La *Paléographie musicale* reproduit dans son premier tome le Codex 339 de Saint-Gall, admirable spécimen de ce genre de manuscrits.

Les seconds ou manuscrits *alphabétiques*, dont les notes sont représentées par des lettres, étaient déjà plus intelligibles, car ils portaient avec eux leur propre traduction; ils aidèrent beaucoup à comprendre et à lire les manuscrits simplement neumatiques ou chironomiques. L'un des plus remarquables documents de ce genre est l'*Antiphonarium tonale Missarum* (XI^e^ siècle), retrouvé le 18 décembre 1847 dans la bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier, par les soins de M. Danjou, directeur de la *Revue de la musique religieuse*. Ce manuscrit bilingue est d'une importance exceptionnelle en raison de la double notation qui surmonte le texte : notation alphabétique et neumatique. La première précisait les notes elles-mêmes et conséquemment leurs intervalles, la seconde le groupement et la figure des notes. Le tome VIII^e^ de la *Paléographie* donne, dans des planches d'une netteté irréprochable, les nombreuses pages du célèbre manuscrit.

Enfin les manuscrits *guidoniens* ou *diastématiques* formèrent la troisième catégorie de documents comparatifs. D'une époque plus récente, ils furent les précurseurs immédiats de notre notation actuelle. Gui d'Arezzo († 1040), après les tâtonnements d'Hucbald († 930), avait définitivement fixé la portée musicale à quatre lignes. Les neumes-accents ne pouvaient évidemment s'asseoir sur ces lignes et furent alors remplacés par des notes carrées. Cette écriture respecta le groupement des accents, et accepta de nouvelles figures neumatiques qui devinrent celles de nos livres modernes.

---

manuscrits de chant. Le mode de reproduction est le même que celui de la 1^ère^ série, le format aussi. Mais cette seconde série est, sauf exception, purement documentaire ou monumentale. Une courte préface précède chaque manuscrit; une ou plusieurs tables en facilitent le maniement. — Cette série a été inaugurée en 1900 par l'un des plus précieux manuscrits neumatiques de Saint-Gall :

L'ANTIPHONALE DU B^e^ HARTKER (X^e^ siècle).

N° 390-391 de la bibliothèque de Saint-Gall.

(1) Cette notation est dite « *chironomique* » (χείρ main, νόμος, règle) parce qu'elle reproduit dans ses signes graphiques les mouvements d'élévation et d'abaissement que la main fait en les traçant.

Ces manuscrits furent appelés *guidoniens* en raison de la notation que *Gui* d'Arezzo avait sinon inventée, au moins perfectionnée, et *diastématiques* (διαστήματα, intervalles), à cause des intervalles des sons qui furent indiqués par l'usage des clefs et de la portée.

Tels sont les éléments sur lesquels s'opère le travail critique de Solesmes. Travail incomparable et par le nombre des manuscrits dont cette école dispose, et par le nombre des ouvriers qui composent cet atelier, et aussi par la valeur de ces moines habitués depuis de longues années à une étude qui demande du silence, du temps et de l'attention. De plus, les efforts de ces chercheurs infatigables sont guidés par un directeur qui a plus de trente années d'expérience, d'études personnelles jamais distraites par des préoccupations d'un autre ordre. Enfin soumis à un contrôle mutuel, ces ouvriers, comme leur chef, trouvent dans une surveillance impitoyable les garanties scientifiques de leur conclusion. « C'est en effet, écrit dom André Mocquereau lui-même dans une brochure célèbre (1), toute une école, tout un atelier qui est en scène, j'allais dire au banc des accusés, et celui qui parle en ce moment, au nom des dix ou quinze membres de cette école et de cet atelier, n'est que l'un d'eux, soumis lui-même à leur contrôle, comme ils le sont mutuellement les uns aux autres et au sien. »

Et maintenant que ceux qui veulent avoir une idée plus précise de la méthode critique de Solesmes parcourent, dans le deuxième et troisième volume de la *Paléographie*, les nombreux fac-similés du répons-graduel *Justus* (plus de deux cents!) depuis les neumes fins et déliés du graduel de Monza jusqu'aux grosses notes carrées du livre de chœur du Mont-Cassin. Qu'ils lisent ensuite la fine et suggestive *Histoire d'un neume* (2) racontée avec tant de verve par D. M., et ils se persuaderont avec quel soin scrupuleux, le critique travaille le texte de la mélodie ancienne, pour le dégager des variantes accidentelles et lui rendre enfin sa physionomie primitive, qui était celle voulue par le compositeur inconnu (3).

Pour terminer cet exposé et faciliter l'intelligence de ce travail comparatif des manuscrits, nous présentons deux exemples de la triple notation neumatique, alphabétique et guidonienne, appliquée à une même formule mélodique.

Ils sont empruntés à l'*Antiphonarium tonale Missarum* de Montpellier. — Le texte bilingue du célèbre manuscrit est éclairé

(1) *L'École Grégorienne de Solesmes*, brochure éditée en 1904 à Rome par Desclée.

(2) *L'École Grégorienne de Solesmes*, p. 9.

(3) On consultera encore avec profit la brochure de dom A. Mocquereau : *A Travers les Manuscrits*, étude sur une cadence des traits du huitième mode (Tirage à part de *La Tribune de Saint-Gervais*, publié par Desclée à Tournai).

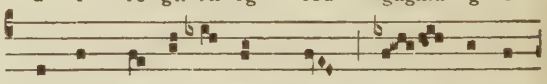
par la traduction guidonienne placée en dessous. La formule mélodique de l'édition Vaticane de la Communion *Qui vult venire* et de l'Introït *In medio* a été légèrement modifiée pour être harmonisée avec la formule alphabétique. (Cf. *Paléographie musicale*, tome VIII, pp. 22. et 64.)

Communio unius Martyris non Pontificis. I.

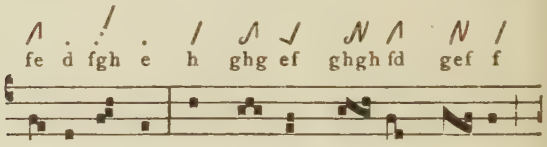
Manuscrit neumatique (1)

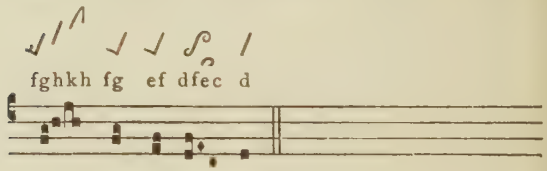
Manuscrit alphabétique (2) d f fe gh ɾh fg fed fghghɾh g f

Manuscrit guidonien



Qui vult ve- ni- re post me ab- ne-get

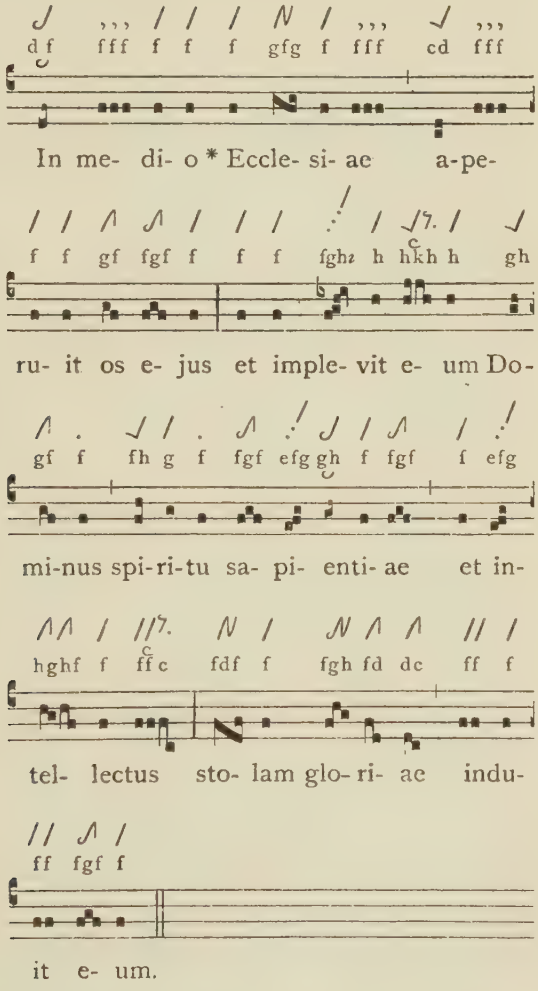


semet i-psum et tol- lat cru- cem su- am

et sequa-tur me.

(1) Pour comprendre la combinaison des accents ou des signes qui forment la trame de cette écriture neumatique, il suffit de consulter le § I de la deuxième partie de ce travail : *Signes mélodiques d'après les manuscrits neumatiques* (p. 23).

(2) On remarquera les signes qui surmontent les groupes alphabétiques, ou sont placés en dessous : *a*) le signe ∽ sur deux lettres correspond au quilisma : f g̃ h (fa, sol, la); — *b*) le signe ∪ ou ∩ entre deux lettres indique soit l'ancus ou le cephalicus s'il les surmonte : f e̊ c (fa, mi, do), — soit l'épiphonus s'il se place sous les lettres : d f (re, fa); g h (sol la); — *c*) le signe ♩ ou ∪ au dessus d'une lettre indique que la note doit être lue deux fois : k̆ = kk (do, do); f f̆ c = f f f c (fa, fa, fa, do).

Introitus Communi Doctorum.

Manuscrit neumatique
Manuscrit alphabétique
Manuscrit guidonien

d f fff f f f gfg f fff cd fff
In me- di- o * Eccle- si- ae a-pe-
f f gf fgf f f f fghz h hkh h gh
ru- it os e- jus et imple- vit e- um Do-
gf f fh g f fgf efg gh f fgf f efg
mi-nus spi-ri-tu sa- pi- enti- ae et in-
hghf f ff c fdf f fgh fd dc ff f
tel- lectus sto- lam glo- ri- ae indu-
ff fgf f
it e- um.

II

Restauration rythmique.

La restauration grégorienne, avons-nous remarqué au début de cette étude, poursuivait la solution d'une double question : tout d'abord la reconstitution du texte mélodique primitif et ensuite la restitution des signes *rythmiques* ou du mode d'exécution des antiques cantilènes. Cette dernière opération était plus délicate en raison de la disparition presque totale du rythme naturel des mélodies d'autrefois. L'introduction des barres innombrables pénétrant les neumes et l'intérieur des groupes, la désagrégation des ligatures, l'isolement des notes, la disparition des figures neumatiques étaient les symptômes ordinaires de l'oubli des règles traditionnelles. L'édition Remo-Cambraisienne, justement vantée pour ses bonnes intentions de retour à la pureté primitive, offre ces inconvénients d'une façon saisissante; il suffit en effet, pour s'en convaincre, de comparer quelques pièces de l'édition Vaticane avec les morceaux correspondants de l'édition Cambraisienne. En outre, dans cette restauration rythmique la tâche était d'autant plus rude que les données traditionnelles étaient moins nombreuses et moins précises; cependant le trésor de consultations existait, et Solesmes, avec ses procédés d'investigations, devait le trouver.

On sait avec quel zèle Charlemagne mit son puissant génie de conquête au service de la Foi chrétienne et de sa diffusion à travers le monde occidental. Ce prince estimait que « la liturgie romaine et le chant romain étaient un facteur puissant pour relever la vie religieuse et intellectuelle de ses peuples. » Lui-même, épris de la beauté de la mélodie grégorienne, nous est représenté par la tradition chantant au lutrin. Il n'est donc pas étonnant que, sur ses instances, le pape Hadrien (790) ait envoyé les deux chantres Pierre et Romain, avec une copie fidèle des manuscrits de la *Schola* romaine. L'un et l'autre partirent de Rome. Chemin faisant, au passage des Alpes, Romain tomba malade et dut demander l'hospitalité à l'abbaye de Saint-Gall, située non loin des rives du lac de Constance. Pierre continua sa route jusqu'à Metz « centre d'instruction pour l'enseignement du chant romain ».

Plus tard, l'hôte de Saint Gall se plut dans le monastère et y demeura définitivement, laissant son trésor à ses bienfaiteurs. C'est vraisemblablement à cette maladie *providentielle* que l'on doit la reconstitution de la rythmique grégorienne. Comme nous le remarquons en effet plus loin, c'est par la comparaison des

manuscrits *messins* (Metz) et *sangalliens* (Saint-Gall) que se retrouva la clef des précieux signes rythmiques ou *romaniens* (signes attribués au chantre Romain) (1). Les deux envoyés de Rome fondèrent ainsi les deux plus célèbres écoles de plain-chant, qui n'eurent pour rivale que celle du monastère de Rheinau. L'école de Saint-Gall surtout constitua le foyer le plus brillant de la grande époque, et devint une imitation vivante de l'école romaine. « Saint-Gall était renommé au loin par la beauté de ses offices et la splendeur de ses chants (2). » Par un curieux retour des choses, cette réflexion convient avec une justesse saisissante à cette autre école qui, à dix siècles de distance, continue aujourd'hui, au milieu de la même admiration et des mêmes contradictions, la glorieuse tradition de la vieille école romaine : Solesmes reste le prolongement de Saint-Gall. Et si après Romain, les noms des compositeurs *Tutilo* († 915) et *Notker Balbulus* († 912) sont illustres, ceux des fondateurs de l'école de Solesmes restent impérissables!

A côté de Saint-Gall florissait l'école de Metz, fondée par Pierre, le second envoyé du pape Hadrien.

Saint-Gall et Metz rédigèrent des manuscrits précieux entre tous. Les copistes en effet prirent soin d'ajouter aux signes mélodiques, c'est-à-dire aux figures neumatiques, des signes *rythmiques* proprement dits, destinés à fixer la traditionnelle interprétation ou exécution de la mélodie sacrée.

« Les manuscrits les plus parfaits et les plus intelligibles sont, sans conteste, ceux de notation *sangallienne* (Saint-Gall) qui se répandirent dans presque toute l'Allemagne, et dont un bon nombre existent encore aujourd'hui (3). A un degré à peine inférieur se placent les manuscrits d'écriture *messine* (Metz), répandus dans un rayon assez étendu autour de Metz, et même jusque dans la Haute Italie, par exemple à *Como*. Le plus fidèle, dans cette école, à la tradition rythmique, est le codex de *Laon* n° 239 (Lib. Grad.) X^e^ siècle, qui déjà cependant manifeste un léger déclin dans l'expression de la tradition primitive (4). Les manuscrits de Verceil, n° 186 et de Milan, n. E. 68, sont aussi très précieux; mais le déclin

(1) C'est à un chroniqueur de Saint-Gall, Ekkehart IV le jeune († 1036), que nous devons cette attribution. Cf. Pertz; *Monumenta Germaniæ historica*, t. II, p. 103.

(2) Dom A. Kienle, *Théorie et pratique du Chant Grégorien*, p. 8.

(3) Les documents rythmiques sangalliens publiés jusqu'ici sont pour le *Liber Gradualis* : Saint-Gall 359, 339 et Einsiedeln 121. — On trouvera le codex 339 de la bibliothèque de Saint-Gall dans le tome I de la *Paléographie* et le codex 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln dans le tome IV. Outre ces codices, les plus consultés sont ceux de Saint-Gall 376, 375, 340 et les codices de Bamberg lit. 6, 7 et 8.

(4) Le tome X de la *Paléographie* publie le précieux codex 239 de *Laon* (X^e^ siècle).

s'accentue et fait prévoir, à bref délai, la décadence du chant grégorien, causée principalement par l'abandon des signes rythmiques dont l'intelligence se perd insensiblement. — *Malgré cela, entre les deux écoles, messine et sangallienne, la concordance rythmique est étonnante :* preuve péremptoire qu'un *seul rythme*, déterminé parfois jusque dans ses détails les plus fins, mais imparfaitement figuré, s'imposait dès l'origine au monde catholique tout entier (1). » Cette dernière réflexion a d'autant plus de poids que les deux fondateurs Pierre et Romain étaient deux chantres envoyés de Rome et formés à la *Schola* romaine.

A ces manuscrits, d'autres plus discutables, moins intelligibles, se rencontrèrent en Italie, en France et en Aquitaine. Acceptés avec réserves, ces documents servent encore à fixer la véritable tradition rythmique.

« Les *codices* sangalliens s'accordent (en effet) jusque dans les plus minutieux détails, avec les documents rythmiques italiens, français, messins, qui ont conservé dans leur propre sémiographie la primitive tradition (2). » C'est donc de préférence aux deux groupes de manuscrits sangalliens et messins que Solesmes va emprunter sa théorie rythmique.

I. — Décadence rythmique du Plain-Chant.

Nous connaissons les sources où doit se puiser la véritable tradition rythmique, il nous reste à suivre les évolutions progressives, parcourues depuis les premiers tâtonnements jusqu'à ce luxuriant épanouissement de la rythmique Solesmienne, telle qu'elle se présente aujourd'hui après un demi-siècle de patientes recherches.

La période non plus seulement de déclin mais de pleine décadence du plain-chant remonte au XVI^e^ siècle. Le moyen âge,

(1) *Le Nombre musical*, II^e^ partie, n. 61 et 62.

Avant que la parfaite concordance des signes rythmiques, empruntés aux différentes familles de manuscrits, ne fût établie, on objectait que les « signes romaniens de Saint-Gall » étaient ceux d'une école particulière et « qu'ils n'avaient pas droit à faire loi et à s'imposer à la pratique universelle ». — Or aujourd'hui la réponse à cette difficulté est péremptoire : *une tradition rythmique générale, commune à toutes les Eglises du monde catholique, existe.*

« C'est ainsi, remarque D. M (Avant-propos du tome X^e^ de la *Paléographie*, p. 12.), que la bonne Providence qui nous achemine progressivement, en dépit des résistances humaines, vers une restauration intégrale des mélodies liturgiques, nous met à même de répondre et de réduire à néant l'exception qui nous est opposée ». Comme nous-même, modeste témoin de ces luttes douloureuses où souvent se mêle l'acrimonie contre les personnes, faute d'argument sérieux, nous applaudissons à ce réconfort, à cette récompense d'un labeur incessant, poursuivi sans défaillance et sans découragement !

(2) *Rassegna gregoriana*, juin-juillet 1906, col. 251.

déjà infidèle à la tradition grégorienne, avait laissé altérer le texte des antiques manuscrits par des mains inexpertes et maladroites. Plus tard l'introduction de la musique mesurée, à une époque qui déjà faisait pressentir les frivolités de la Renaissance, accentua le discrédit du rythme grégorien. La nouveauté, le caractère passionnel d'un genre artificiel, s'harmonisaient mieux avec l'engouement pour l'art païen, qui, dès la fin du XV^e^ siècle, venait déflorer et même arrêter la splendide évolution de l'art chrétien. En même temps les traités de musique furent consacrés presque exclusivement à l'exposé technique de l'art ancien ou de la *musica mensurabilis*, par suite l'étude de la *musica plana* fut très négligée et devint presque nulle.

Une autre cause plus importante semble devoir encore précipiter la décadence. Pendant toute la belle époque du plain-chant, c'est-à-dire du VII^e^ au XI^e^ siècle, les manuscrits *rythmiques* sont très nombreux. Convaincus qu'un enseignement qui n'est pas rendu concret par une graphie particulière risque d'être diminué, les copistes multiplient leurs signes rythmiques ou leurs lettres significatives. C'est pourquoi le texte des plus anciens *codices* dans leur graphie rythmique offre des ressources très variées : les groupements neumatiques, les subdivisions du rythme, les retards, les prolongements nécessaires pour la bonne exécution du chant sont indiqués soigneusement et contrastent singulièrement avec l'infirmité des signes mélodiques proprement dits, qui ont grande peine à fixer les intervalles. ...

Survient le manuscrit guidonien avec la portée, la clef et les notes carrées assises sur lignes. La merveilleuse invention du maître d'Arezzo fait fortune. Désormais le *prior scholae* n'est plus indispensable pour chanter la formule mélodique que l'élève jadis devait apprendre par cœur. Ce serait un avantage sans inconvénient et sans danger si le copiste avait été fidèle jusqu'au bout à son mandat, s'il avait pris la peine de transcrire soigneusement les signes capables de garder la rythmique traditionnelle. Mais se fiant trop sur les habitudes acquises, oubliant que les témoins et bénéficiaires de l'ancienne éducation pouvaient disparaître, il négligea la transcription des signes rythmiques. D'autre part ces indications ne furent plus suppléées avec autant de soin par l'interprétation du maître, dont le rôle, jadis nécessaire, s'effaça à mesure que la notation mélodique devint plus claire et plus facile. Ce fut donc *un progrès incomplètement réalisé* qui amena la décadence! Avec la disparition du maître ou, au moins, avec la diminution de l'importance de son rôle, ajoutée à l'oubli des signes rythmiques, la tradition s'altère et finalement se perd.

Bientôt la formule mélodique n'est plus comprise : de bonne heure on la trouve insipide et trop longue. On mutile ses mélismes,

on coupe maladroitement ses neumes, on la rend asthmatique en multipliant sans raison les divisions et les barres, jusqu'au jour où elle reçoit le coup de grâce en tombant entre les mains des Nevers (1) et des Lebœuf (2). C'est alors l'époque du plain-chant musical qui tient plus au rythme mesuré qu'au rythme grégorien. N'ayant plus l'intelligence de l'ancienne cantilène liturgique, on éprouva le besoin de composer un chant d'Église qui pût se concilier avec les préjugés et les fausses conceptions rythmiques de l'époque. Le plus célèbre compositeur de ce genre hybride est Dumont († 1684), maître de chapelle de la cour royale. Le succès de ses messes fut le résultat de l'absolue déconsidération dans laquelle le véritable plain-chant était tombé (3).

Dom Guéranger dénonce une autre cause qui précipita encore la décadence rythmique du chant ecclésiastique. Ce fut, écrit-il « la

(1) Maître de la chapelle royale, sous Louis XIV.

(2) Chantre de la cathédrale d'Auxerre.

(3) Quelques admirateurs des messes de Dumont, inquiets du péril que semblaient courir les œuvres du maître français par le fait de leur rejet de l'édition officielle, firent demander à Rome si leur usage était prohibé. La réponse ne supposait aucun doute. L'usage des compositions de Dumont et en particulier du *Credo* royal, si connu des foules, n'est *ni condamné*, *ni approuvé*, *ni même reconnu*. Il est licite comme l'est celui de toutes compositions musicales dans la mesure de sa conformité avec le *Motu proprio* de Pie X. Le *Credo* de Dumont a l'avantage sur les autres *Credo* mis en musique d'être plus connu et chanté plus volontiers par les foules. De même qu'un cantique populaire est à garder, de même un *Credo* populaire est à conserver. Mais ce qui serait abusif, ce serait de se fonder sur cette raison pour ne faire chanter au peuple chrétien que ce genre de plain-chant musical au détriment du chant grégorien qui seul est « officiel » et doit devenir « l'ordinaire » des foules.

Quelques-uns souhaiteraient qu'on fît subir à ce plain-chant musical la restauration dont bénéficie le chant grégorien et qu'on revînt ainsi à la version primitive donnée par Dumont avec les dièzes ou sensibles, les blanches et les noires; les notes longues placées inévitablement sur les syllabes accentuées. Ce serait sans doute plus logique et plus conforme aux exigences des archéologues, mais serait-ce le moyen de sauver les messes de Dumont? « Une composition musicale ecclésiastique, remarque Pie X, est d'autant plus sacrée et liturgique que, par l'allure, par l'inspiration et par le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne, et elle est d'autant moins digne de l'église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle » (*Motu proprio* du 8 déc. 1903, n. 3). Or la mesure, la syncope, le genre chromatique, l'accent long et lourd éloignent du chant grégorien, et précisément l'original des messes de Dumont comporte tous ces procédés de la musique moderne. Mieux vaut donc la façon dont le peuple exécute son *Credo*, car dans bon nombre d'églises ce mode se rapproche du genre diatonique par la suppression de la sensible et imite le rythme libre par la suppression des notes à valeur mathématique.

Sous la poussée du temps et des efforts du clergé paroissial, le peuple se familiarisera avec le commun des messes grégoriennes. En attendant, laissons-le chanter la formule qu'il connaît. Peu à peu cette mesure provisoire s'atténuera et les messes de Dumont rentreront dans le cadre des compositions musicales populaires, cédant leur place aux messes du *Kyriale* vatican.

coutume qui s'introduisit, dès la fin du XVI^e siècle, dans nos grandes Églises, et qui s'est maintenue jusqu'à nos temps, d'employer exclusivement pour le chœur des voix de basse-taille, et d'adopter, par suite de cette mesure et pour tous les chants de la Messe et des Offices, un diapason inaccessible à la presque totalité des voix humaines. Privés désormais de la possibilité de s'unir aux chants du chœur, les fidèles se sont rabattus sur des lectures privées et silencieuses, s'isolant toujours plus de la prière liturgique. De leur côté, les chantres n'étant plus obligés de compter avec les modulations traditionnelles que le concours du peuple leur eût imposées, se laissèrent bientôt aller à battre la note, dans le but de donner au plain-chant une mesure quelconque qui le rapprochât de la musique. C'était anéantir d'un seul coup toute la mélodie si délicate du chant grégorien ; mais les gros chantres auxquels on livrait ainsi le monopole de la louange divine, et qui devaient le conserver si longtemps, n'étaient guère en état d'apprécier cette mélodie. Leur impitoyable manière d'exécuter le plain-chant fut consacrée définitivement par l'invention de cet instrument, aussi affreux de forme que de nom, qui s'est appelé le *serpent*, et que nous avons vu modifier de nos jours par cette autre monstruosité en l'honneur de laquelle on a forgé, du grec, le mot d'*ophicléide* (1).»

Pendant près de trois siècles le chant d'Eglise reste plongé dans son infirmité et par suite dans le discrédit le plus complet. L'aurore de la restauration commença à poindre vers le milieu du siècle dernier. On comprit dès le principe qu'il ne s'agissait pas seulement de retrouver le texte mélodique, mais encore la méthode d'exécution ou l'ancienne rythmique romaine. Des hommes éminents de tous pays se mettent à l'œuvre; nous citons pêle-mêle, sans prétention d'être complet: en Allemagne, les Hermesdorff, les Schlecht, les Schubiger, les Haberl et quelques moines de Beuron s'efforcent de résoudre le problème ; — en Belgique, le baron Gevaert, les chanoines Van Damme et Sosson apportent la lumière de leur enseignement et de leurs publications ; — en Italie, des maîtres comme Tebaldini, Bossi, Bonuzzi et aujourd'hui encore Mgr Carlo Respighi, dom Raffaello Baralli, dom Ambrogio Amelli, M Giulio Bas, le baron Kanzler, etc... ajoutent la généreuse contribution de leurs efforts. A Rome les espérances de la restauration grégorienne sont soutenues, encouragées par « un docte religieux que Léon XIII avait appelé à Rome pour y suivre, dans la *Civiltà Cattólica*, le mouvement musical fort remarqué en France et en Allemagne (2) » : le R. P. Angelo de Santi, dès la première heure,

(1) Approbation de *La Méthode raisonnée de plain-chant* de M. Gontier, pp. X. et XI.

(2) *Les Échos de S^ta Chiára*, mars-avril 1905, p. 214.

se fait le vaillant défenseur de la nouvelle tentative. Plus tard, il joue un rôle décisif dans l'adoption d'une édition Vaticane. Aujourd'hui, séduit par le caractère scientifique des méthodes non moins que par l'extrême loyauté des procédés et des personnes, le R. P. reste par la vigueur de son talent, l'autorité de son nom et de sa compétence l'un des soutiens les plus précieux de l'école de Solesmes et de la restauration grégorienne.

« La France surtout, remarque l'Allemand dom Ambroise Kienle, moine de Beuron, s'acquit (au point de vue de la restauration grégorienne) un titre spécial à la reconnaissance du monde catholique (1). » L'essai qui marque le premier pas dans le retour vers la tradition fut celui des auteurs de l'édition Remo-Cambraisienne. Le cardinal Gousset nomma une commission composée des meilleurs plain-chantistes, dans le but de faire éditer de nouveaux livres de chant, conformes aux manuscrits dont on disposait à cette époque. MM. Alix, Bonhomme et Tesson se mirent à l'œuvre et par de patientes recherches se rapprochèrent de leur mieux de l'ancienne formule mélodique. Mais au point de vue rythmique, ils ne purent surmonter les préjugés de l'époque et donnèrent en préface des principes d'exécution qui rappelèrent ceux du jésuite belge Lambillotte, dont le chant « battu et mesuré » était plaisamment appelé par dom Guéranger « l'œuvre du diable » (2).

Remarquons, à l'honneur des auteurs de la nouvelle édition, qu'ils eurent conscience de l'imperfection de leur entreprise et n'eurent jamais la prétention de la donner comme définitive : « Nous n'avons pas fait tout ce que nous aurions voulu faire. Souvent nous avons regretté que l'insuffisance des signes actuellement en usage dans le plain-chant ne nous permît pas d'exprimer mille nuances délicates d'exécution que l'étude attentive des manuscrits fait découvrir, et qui, en nous révélant l'admirable variété des ressources du chant grégorien, prouvent que, sous ce rapport, il n'avait rien à envier aux mélodies les plus savantes et les plus expressives de la musique moderne (3). »

C'est à Solesmes, dans la personne de son premier abbé, qu'il appartenait de retrouver les principes qui devaient conduire à une restauration rythmique complète et définitive.

Dès les premières années de la fondation du monastère, dom

(1) *Théorie et pratique de chant grégorien*, p. 15*.

(2) Lettre de M. Gontier à M. Cloet, 16 juin 1859.

« Quatre espèces de notes ont été mises en usage, disait l'avertissement de l'Antiphonaire : la longue, la note à queue, la simple carrée, commune ou brève et la semi-brève. Cette dernière vaut moitié de la note carrée, la note *à queue* en vaut le double, et la *longue* le triple (p. XII). »

(3) Introduction du *Graduel Romain*, p. XX.

L'abbé Augustin-Mathurin GONTIER

Chanoine titulaire de la Cathédrale du Mans

1802-1881

Guéranger, nous l'avons déjà remarqué, en dépit des versions plus ou moins exactes dont il disposait, avait su donner aux mélodies chantées par ses moines « un accent, un rythme que personne ne semblait soupçonner. Il y avait là comme une révélation (1). » Il est juste de remarquer ici la compétence personnelle dans les choses grégoriennes du célèbre abbé. Sans doute il ne l'acquit pas par intuition immédiate, témoin ses premières hésitations dans le mode de restauration : un moment même, il eut la fâcheuse pensée « d'abréger les vocalises », et plus tard, « après les avoir mieux étudiées et comprises », il s'excusait en disant : « Je ne connaissais pas tout ce que notre liturgie renferme de richesses musicales (2). » On le vit encourager, surveiller les travaux des deux pères chargés par lui de la consultation des manuscrits. Dans les derniers temps, au témoignage de dom Pothier (3), ce fut dom Guéranger lui-même qui corrigea et augmenta le célèbre mémoire devenu plus tard *Les Mélodies Grégoriennes.*

II. — L'œuvre rythmique de M. Gontier.

(La Méthode raisonnée de plain-chant, 1859.)

Parmi les auditeurs des premiers essais grégoriens tentés par les moines se rencontra un prêtre de l'Église du Mans, M. le chanoine Gontier (4). Celui-ci appartient à Solesmes et par l'amitié qui le lia à l'illustre abbé et par le commerce assidu qu'il entretint avec le monastère. Ce personnage joua, au début de la restauration du chant, un rôle resté trop méconnu dans la littérature grégorienne, et qui, sans diminuer la gloire de ses contemporains et de ses continuateurs, orienta définitivement les recherches vers des horizons et des principes qui seront désormais ceux de l'école de Solesmes.

Frappé par l'aisance et le naturel de la mélodie grégorienne qui se chantait au monastère, M. Gontier entreprit de ressaisir le secret de ce rythme traditionnel qui le ravissait, malgré la défiguration mélodique. Prenant contact avec les anciens musicologues comme Hucbald, Gui d'Arezzo, Jean de Murris, il rédigea une *Méthode raisonnée de plain-chant* (5), qui mérita à son auteur les éloges enthousiastes de dom Guéranger. Le 1er août 1859, l'abbé de

(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, préface, p. III.
(2) Lettre de M. Gontier du 13 octobre 1864.
(3) *Les Mélodies Gregoriennes*, préface, p. V.
(4) Ancien doyen de Changé-lès-Le Mans, plus tard chanoine titulaire de la Cathédrale du Mans.
(5) Editée en 1859 chez Ch. Monnoyer, Le Mans.

Solesmes écrivait à son ami : « J'ai hâte de vous adresser mes félicitations pour le service que vous rendez à nos églises, en mettant au jour la seule théorie véritable de l'exécution du chant grégorien », et l'illustre correspondant ajoutait : « La publication de votre mémoire si lumineux est un véritable bienfait. »

En réalité, le travail de M. Gontier était le premier document de valeur au profit de la restauration rythmique. Très justement il peut être considéré comme le précurseur immédiat du célèbre ouvrage *Les Mélodies Grégoriennes*. Les axiomes fondamentaux de la méthode Solesmienne sont déjà formulés avec une sûreté qui dénote chez l'auteur un sens grégorien remarquable. Le problème est tout d'abord nettement posé : « Le rythme du plain-chant est-il le rythme musical et poétique; ou le rythme prosaïque et récitatif? En d'autres termes : le rythme du plain-chant consiste-t-il dans une alternative de longues et de brèves comme la musique, comme la poésie latine; ou bien, comme la prose, d'accentuées et de non accentuées? Y a-t-il un milieu entre mesure et récitation? Faut-il rétrograder au chant battu; ou adopter franchement une déclamation intelligente du texte et des mélodies? (1). »

Puis le savant auteur donne sa réponse dans cette brève et nerveuse définition : « Le plain-chant est une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours (2). »

De cette formule se dégagent toutes les conclusions que l'auteur développe dans la suite : 1° le rythme du plain-chant est le rythme libre oratoire; — 2° la note ou le temps du plain-chant est indivisible, sa valeur n'est pas mathématique mais indéterminée et proportionnelle, « c'est le mouvement de récitation qui donne aux notes leurs valeurs diverses » suivant le mot de Tinctoris : *Cantus planus notis incerti valoris est constitutus;* — 3°) l'accent est l'âme du chant, *accentus anima vocis*. Enfin M. Gontier résume sa pensée : « La règle qui domine toutes les règles est que, excepté dans la mélodie pure, le chant est une lecture intelligente, bien accentuée, bien prosodiée, bien phrasée (3). »

L'enseignement de l'auteur de la *Méthode raisonnée*, qui n'était que l'expression des principes suivis à Solesmes, eut bientôt un retentissement de bon augure. En 1860, au Congrès musical de Paris, nous l'avons noté déjà, la question du plain-chant fut posée et résolue dans le sens du *Mémoire* présenté par M. le chanoine Gontier (4). — Quelques années plus tard, ce même dom Bénédict

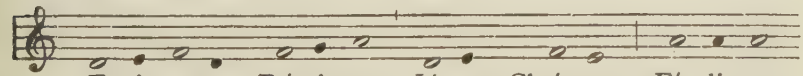
(1) *Méthode raisonnée de plain-chant*, Préface, p. XXI.
(2) Ouv. cit., chap. I, p. 1.
(3) Ouv. cit., chap. III, p. 14.
(4) *Le plain-chant, son exécution*, mémoire présenté à MM. les membres du

Sauter, moine de Beuron et ancien novice de Solesmes, qui, en 1864, annonçait la préparation de la future édition du Graduel, parle avec reconnaissance du profit qu'il avait trouvé dans la lecture de deux ouvrages récemment publiés sous ces titres : *Le plain-chant, son exécution*, et : *Méthode raisonnée de plain-chant*, par l'abbé Gontier (1).

* * *

Les conquêtes du savant chanoine ne devaient pas cependant s'accomplir sans des assauts parfois rudes et violents. Comme on le voit, une démarcation profonde séparait M. Gontier de ses devanciers. Il dut donc subir les heurts qu'entraîne toute révolution d'idées. Les contradictions furent d'autant plus vives que l'auteur de la *Méthode raisonnée* n'avait pas craint de tirer les conséquences pratiques, dont la plus logique était celle-ci : « Ne tenir aucun compte de la méthode qui est en tête du graduel et de l'antiphonaire (de Reims et Cambrai) (2). » Naturellement les amis de cette édition lui tinrent rigueur de sa franchise et l'accusèrent de jeter le blâme et le discrédit sur une œuvre approuvée par Rome et les évêques. Le bon chanoine ne riposta pas et sagement continua de croire qu'il suivait la ligne qui ramène à la saine tradition.

La polémique devait se porter sur une question plus âpre, restée encore aujourd'hui fort obscure pour les admirateurs du chant Remo-Cambraisien. Par la force des préjugés provenant tant de l'éducation littéraire que du contact avec la musique moderne, l'accent est considéré comme *nécessairement long*, au lieu d'être purement intensif ou fort. Sous l'influence de cette fausse conception, les compositeurs de plain-chant musical multiplient les notes longues sur les syllabes accentuées. Dumont dans ses messes, fidèle à cet usage, inévitablement allonge et appesantit l'accent par une blanche, réservant la noire pour les syllabes atones. L'exemple donné ici est emprunté au texte authentique du *Credo* de la messe royale :

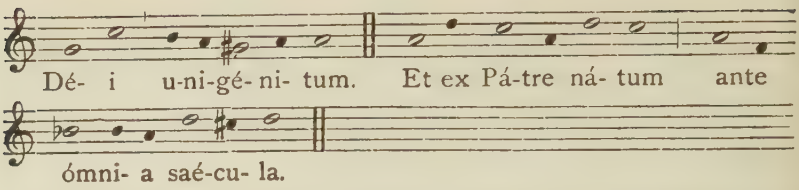


Congrès de Paris, en 1860 (Monnoyer, Le Mans). — Cf. *Les Mélodies Grégoriennes*, Préface, p. III.

Plus tard M. Gontier publia un *Petit traité de la bonne prononciation de la langue latine.* (Monnoyer, Le Mans, 1875.)

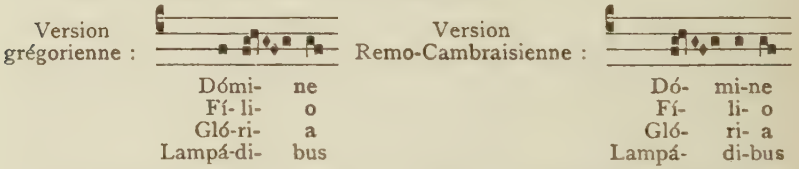
(1) *Le Plain-chant et la liturgie*, p. 42.

(2) Ouv. cit., p. 136.



Les compositeurs modernes n'échappent pas à cet entraînement et chargent le plus souvent l'accent latin de blanches et de rondes, réservant aux syllabes atones les noires ou les croches.

Les éditeurs de Reims et Cambrai tombent dans le même travers et avec moins d'excuses. Ils ont sous les yeux les manuscrits les plus autorisés, celui de Montpellier, voire même ceux de Saint-Gall. Tous ces documents condamnent unanimement et sans exception cette erreur à la fois grammaticale et rythmique. N'importe, les préjugés sont plus forts, les auteurs de la nouvelle édition défigurent le texte authentique plutôt que de sacrifier leur sentiment erroné, et transportent sur la syllabe accentuée avec une constance sans défaillance les groupes de notes qu'ils rencontrent sur la pénultième brève d'un mot de trois syllabes. L'exemple le plus connu et qui sert de thème aux objections courantes contre la restauration grégorienne est le suivant (1) :



(1) En exécutant la version grégorienne on aura soin de porter l'intensité de la voix sur la syllabe accentuée et d'adoucir la pénultième qui porte le groupe de notes et prépare la fin de la phrase.

Pourquoi le compositeur grégorien partage-t-il ainsi les syllabes de son mot proparoxyton? L'auteur des *Mélodies Grégoriennes* donne cette explication : « L'accent n'est de sa nature ni long, ni bref, et à l'origine il était plutôt bref que long (p. 191). » Dans le chant syllabique l'accent est le moyen nécessaire pour unir les syllabes ; dans le chant neumatique la formule elle-même devient le lien qui unit les éléments du mot. Dans l'exemple donné ici de la version grégorienne « la voix tombe naturellement sur la dernière syllabe. » Dans la version moderne au contraire « il y a, avant d'arriver à la syllabe, un choc antirythmique, le faux pas d'un homme qui trébuche. Pour l'oreille (dans *Domine*), les dernières syllabes *mine* et les notes qui leur correspondent sont isolées de ce qui précède : le texte et la mélodie en souffrent à la fois. En voulant sauvegarder les droits de l'accent, on est arrivé à un résultat opposé à celui-là même pour lequel l'accent existe, c'est-à-dire qu'au lieu de fondre les éléments du mot en un seul tout, on les a disjoints. Cette fusion est parfaite avec la forme mélodique ancienne; l'oreille au point de vue rythmique se trouve, avec cette forme seule, pleinement satisfaite (p. 193). »

On comprend qu'en heurtant un préjugé si unanimement accepté, que n'avait pu entamer le témoignage unanime des anciens manuscrits, M. Gontier risquait lui-même de se briser et de tomber dans le ridicule. Mais, fort de la tradition dont le langage est constant dans les plus antiques documents, le courageux savant poursuit son entreprise. Il essaie tout d'abord de gagner à sa cause les maîtres les plus en vue : il voit les membres de la commission de Keims, MM. Alix et Tesson, discute avec eux et sait les émouvoir par ses arguments (1). Il veut surtout convaincre M. l'abbé Cloet, dont l'autorité est très grande à cette époque et dont les idées se rapprochent davantage des siennes. Il sollicite son approbation pour la *Méthode raisonnée de plain-chant* qu'il doit faire paraître incessamment, et voudrait que le nom de ce plain-chantiste compétent figurât à côté de celui de dom Guéranger et de M. d'Ortigues. Il lui envoie les feuilles de son travail et le prie de les parcourir et de donner son avis en toute franchise. Dix jours plus tard la réponse vint, elle était défavorable. M. Cloet avait lui aussi cédé au préjugé de l'*accent long*, et en reproduisant l'opinion de M. Gontier sur l'*accent seulement intensif*, il reproche à celui-ci de vouloir réagir imprudemment contre « un usage immémorial ».

J'ai lu et relu, écrit M. Cloet, avec toute l'attention dont je suis capable, votre dissertation sur quelques points du chant grégorien; et, selon que vous m'y avez autorisé, je viens vous dire franchement ce que j'en pense.

Vous ne serez contredit par personne, je crois, pour ce que vous dites sur la tonalité, les modes et le rythme du plain-chant en général; car si l'on excepte l'école du P. Lambillotte et celle de Mgr Alfieri, c'est la doctrine de tous les hommes sérieux qui ont écrit sur cette matière depuis douze ans. Mais il y a d'autres points qui soulèveront, je crois, des réclamations. C'est d'abord ce que vous dites sur le rôle de l'accent. Le premier effet de l'accent, c'est certainement, comme vous l'enseignez, d'appeler une insistance de la voix et ainsi de rendre forte la syllabe qui le porte. Mais une opinion devenue depuis longtemps générale lui en attribue un autre qui est *d'allonger cette syllabe.* L'accent divise donc les syllabes en deux catégories au point de vue de la durée : les accentuées que l'on appelle *longues* et les non accentuées que l'on nomme *brèves*...(2).

Malgré cette déception, M. Gontier tint bon. La *Méthode raisonnée de plain-chant* parut sans l'approbation de M. Cloet, maintenant intégralement les principes auxquels les travaux de Solesmes devaient plus tard apporter un éclatant témoignage. L'auteur garde, avec l'abbé de la Tour, sa définition de l'accent : « Un appui non prolongé de la voix (3) », car, ajoute-t-il, « la syllabe

(1) Lettre à M. Cloet, 11 août 1866.
(2) Lettre du 26 juin 1859.
(3) *Méthode raisonnée de plain-chant*, p. 9

accentuée a plus d'éclat, plus de force, la dernière plus de longueur, *Penultima acuitur, ultima protenditur* (3). »

Si les contradicteurs sont pressants et nombreux, le vaillant chanoine compte d'illustres amis qui le soutiennent de leur science et de leur dévouement. Une amitié très étroite l'unissait à dom Guéranger, nous l'avons vu. A ce dernier il écrit le 30 octobre 1862 :

Dom Jausions m'a parlé d'une question que je considère comme très grave, à savoir s'il faut utiliser les groupes neumatiques sur les pénultièmes faibles. J'y ai longtemps réfléchi ; maintenant je puis dire que mon opinion est fixée. Il est certain que le grand nombre est opposé à cette restauration ; les changements introduits dans les derniers siècles paraissent un respect pour la prosodie et la correcte prononciation du latin ; on dit qu'il faut respecter ce qui existe ; que nos oreilles sont désaccoutumées de ces énormités ; que sans doute les compositeurs avaient écrit dans le temps où les lois de la prosodie étaient oubliées.

Je pense, mon Révérend Père, que ces raisons ne feront pas une grande impression sur vous. Vous connaissez assez S. Ambroise, S. Grégoire, Hucbald, Guido, S. Odon etc, etc... pour affirmer qu'ils n'étaient pas des ignorants, qu'ils savaient mieux que nous la quantité et l'accentuation.

Mon opinion est d'un bien faible poids, mais telle qu'elle est je vais vous la donner, d'autant qu'elle est celle de plusieurs hommes compétents à qui j'en ai parlé. Il s'agit pour Solesmes d'une restauration archéologique : il la faut complète, il ne faut pas de demi-restauration, d'œuvre provisoire, il ne faut pas qu'on puisse dire qu'on peut mieux faire. Pour moi les corrections, les mutilations, c'est corruption.

Il nous faut le plain-chant tel qu'il était quand on savait le plain-chant. Que peut-on vous dire quand vous ne faites que reproduire l'antiquité, c'est-à-dire l'œuvre de ceux qui en savaient assurément plus que tous nos plain-chantistes modernes. Je considère le plain-chant comme un fait liturgique auquel il ne faut pas toucher légèrement...

Vous ne craignez pas de vous tromper puisque vous reproduisez un texte qui ne vous appartient pas, qui appartient à l'histoire et à la liturgie : le père Lambillotte n'avait ni ancêtres, ni tradition, il a pu faire de la fantaisie. Vous avez pour vous tous les Bénédictins de tous les âges jusqu'au XVII[e] siècle.

On ne peut parler avec plus de sagesse et de compétence. Ce plaidoyer était de nature à vaincre les hésitations de l'abbé de Solesmes qui n'osait à ce moment tenter une restauration intégrale, par crainte de heurter trop vivement certaines susceptibilités.

La conviction, l'assurance de ce protagoniste infatigable de la restauration grégorienne viennent encore de ses fréquentes entrevues avec dom Jausions et dom Pothier.

J'ai reçu la visite de dom Jausions, écrit-il à dom Guéranger, et comme vous le supposez bien, nous avons longuement parlé de la matière qui nous

(3) Ouv. cité, p. 12. — Lire tout le chapitre III sur l'accent.

Dom Joseph POTHIER

1835-1923

intéresse. *J'ai reconnu avec plaisir que nous étions pleinement d'accord sur le fond et sur les détails* (1). (Nous soulignons).

Une autre fois parlant à M. Cloet de dom Jausions et de dom Pothier, « les seuls qui par ordre du père abbé se sont occupés de préparer les livres de chant pour l'abbaye (2) », M. Gontier remarque :

Je passe à une matière qui vous intéressera davantage, je veux parler de l'édition de Solesmes. Je suis entièrement étrange à cette édition. J'ai conféré longtemps avec les Pères qui en sont chargés, je n ose me vanter de leur avoir communiqué mes idées, mais le fait est que nous sommes d'accord sur les principes et leur application (3).

C'est dans ce commerce assidu avec ces personnages éminents que M. Gontier, en dépit des contradictions, garda cette persévérance, cette sûreté de vue, qui lui valent aujourd'hui l'admiration des partisans de l'école Solesmienne.

III. — L'œuvre rythmique de dom Pothier.

(Les Mélodies Grégoriennes, 1880.)

Le travail de M. Gontier marquait une première étape dans l'œuvre de la restauration rythmique. Ce résultat, pour être sûr dans ses principes fondamentaux, n'en était pas moins incomplet et accompagné de quelques incertitudes. L'ouvrage *Les Mélodies Grégoriennes* du R. P. dom Joseph Pothier vint jeter de nouvelles lumières sur la mystérieuse question de la rythmique grégorienne.

Ce livre, publié vingt ans après la *Méthode raisonnée de plain-chant*, dénote un progrès très important au triple point de vue de la connaissance technique des manuscrits, de l'intelligence des musicologues anciens et de l'étude expérimentale de la mélodie antique.

Dès le début de son entreprise, M. Gontier avait été sollicité par le désir d'un retour complet vers l'antique notation : « Pour restaurer le chant grégorien, écrivait-il, il faut redemander aux monuments anciens l'ancienne phrase grégorienne, comparer les versions et découvrir par une savante investigation ce qui est

(1) Lettre du 30 octobre 1862.
Le 16 août 1866, M. Gontier écrivait à M. Cloet : « J'arrive à l'instant du petit voyage dont je vous parlais dans la lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire hier. J'ai été assez malheureux pour manquer la visite de dom Pothier qui est venu ce matin déjeuner chez moi et qui est parti aujourd'hui pour Paris... »
(2) Lettre du 16 août 1866.
(3) Lettre du 13 octobre 1864.

primitif et vraiment grégorien (1). » Mais à cet égard, sa consultation des anciens documents est insuffisante et ses conclusions restent inexactes.

A son tour dom Pothier étudie soigneusement l'antique notation. Paléographe de haut mérite, il connaît les secrets de l'écriture alphabétique, neumatique ou usuelle, et en donne une analyse dans la première partie de l'ouvrage des *Mélodies Grégoriennes* (2).

En outre, au point de vue de l'étude expérimentale de la cantilène grégorienne, dom Pothier est en bonne situation. A la consultation des quelques manuscrits malheureusement trop rares dont il dispose, à la lecture des musicologues, il ajoute les ressources d'un contact assidu avec la mélodie chantée chaque jour par les moines du monastère. « Chargé, peu de temps après sa profession religieuse, d'enseigner aux novices le chant sacré, dom Pothier se perfectionnait lui-même en instruisant ses frères ; il leur apprenait à distinguer dans les mélodies liturgiques l'âme et le corps, tous deux d'ailleurs admirablement faits l'un pour l'autre et unis dans cette prière qu'ils contribuent à exprimer (3). »

Le fruit de cette expérimentation est recueilli dans *Les Mélodies Grégoriennes* et s'épanouit en judicieuses considérations sur la prononciation du latin, sur la manière d'unir en chantant les syllabes d'un même mot, sur les divisions dans la lecture et dans le chant, sur la façon d'exécuter les traits mélodiques ou les séries de formules sur une même syllabe, etc... (4). Puis l'auteur réunit logiquement ses conclusions dans un chapitre qui définit le rythme propre au chant grégorien ou le nombre oratoire (5). Enfin il condense son enseignement en quelques axiomes bien frappés : « Il faut savoir donner au chant le rythme naturel au discours, rythme qui consiste à unir et à diviser les sons ou les syllabes, de manière à faire ressortir comme spontanément le sens de la phrase soit grammaticale soit musicale (6). — La proportion dans les divisions constitue le rythme (7). — Les deux éléments principaux qui constituent le rythme du chant grégorien, à savoir

(1) *Méthode raisonnée de plain-chant*, p. 56.
M. Gontier fait une analyse des figures neumatiques où il distingue *clivus* mineur et *clivus* majeur ; — *podatus* mineur et *podatus* majeur ; — *quilisma* mineur et *quilisma* majeur, etc... p. 60.
Sans doute cet essai est imparfait, incomplet, mais il demeure un effort méritoire.
(2) Chap. III, IV et V.
(3) *Rassegna gregoriana*, aprile 1904, col. 229.
(4) *Les Mélodies Grégoriennes*, chap. VIII, IX, X, XI.
(5) Ouv. cité, chap. XIII, XIV.
(6) Ouv. cité, p. 297.
(7) Ouv. cité, p. 197.

l'accent des mots et les divisions du phrasé, sont de même nature que les éléments correspondants du discours (1). »

Telle était la magnifique floraison grégorienne due aux nouveaux efforts de l'école de Solesmes. Mais la gerbe n'était pas sans quelques brins d'ivraie, provenant non de l'ignorance ou de la négligence des travailleurs infatigables qui l'avaient moissonnée, mais bien plutôt de la rapidité avec laquelle on avait dû la composer, et du petit nombre d'ouvriers qui avaient été appelés. Sans doute dom Jausions avait commencé son labeur en 1856; quelques années plus tard, dom Pothier avait associé ses travaux à ceux de son aîné, et plus de vingt ans séparaient la publication des *Mélodies Grégoriennes* (1880) de l'époque où dom Guéranger confiait aux deux savants religieux leur laborieux mandat Etait-ce suffisant pour recouvrer une tradition complètement perdue et depuis des siècles? D'autre part, trois maîtres seulement réalisèrent cette besogne difficile; était-il possible qu'ils l'accomplissent parfaitement, quelles qu'aient été leur intelligence, leur érudition, leur tenacité dans le travail?

L'œuvre restait donc avec des obscurités, voire même avec quelques inexactitudes (2). Les grandes lignes du rythme grégorien

(1) *Revue du Chant Grégorien*, 1909, p. 41.

(2) Au sujet de la psalmodie, l'auteur de la *Méthode raisonnée du plain-chant* remarquait (p. 18) : « S'il fallait prendre à la lettre le texte de l'*Instituta Patrum*, il prouverait plus que ne le voudraient ceux qui l'allèguent... Il faudrait ne jamais élever la voix sur la dernière syllabe d'un mot hébreux ni sur un monosyllabe. » — L'auteur des *Mélodies Grégoriennes* (p. 283) accepte les conclusions de M. Gontier : « Lorsqu'à la médiante des deuxième, *quatrième*, cinquième et huitième modes, il se rencontre un monosyllabe ou un mot hébreu ayant l'accent sur la finale, la note pénultième du chant correspond à ce monosyllabe ou à cette finale et y demeure suspendue de façon à ce que la dernière note du chant est supprimée : c'est ce que l'on appelle une médiante rompue. » L'auteur remarque encore que « lorsque la médiante des autres tons finit par un mot hébreu, on traite celui-ci comme s'il était accentué à la manière latine, c'est-à-dire accentué sur la pénultième ou l'antépénultième (p. 284). » Il y a donc deux façons d'accentuer le mot hébreu. En outre D. P. ne dit rien de l'*accent secondaire* si précieux dans la psalmodie.

La question des *médiantes rompues* fut vivement agitée dans la plus importante séance de la Commission pontificale réunie en assises plénières à Appuldurcombe, en septembre 1904.

Voici en quels termes le regretté M. le chanoine Grospellier rendait compte de la discussion : « Une séance presque tout entière fut consacrée à l'importante question de ce qu'on appelle, dans la psalmodie, les médiantes rompues, ou plutôt, d'une façon beaucoup plus ample et plus générale, à l'accentuation des cadences à monosyllabe ou à mot hébraïque, non seulement dans la psalmodie, mais dans tous les récitatifs liturgiques. Ce qu'il importait surtout de savoir en présence des divergences actuelles, et ce que la Commission s'est appliquée à retrouver avant de prendre à cet égard une décision rationnelle et motivée, c'était la pratique réellement primitive et contemporaine des mélodies grégoriennes,

avaient été déterminées avec un sens esthétique et religieux incontestable et avaient entraîné par ses résultats l'acquiescement du grand nombre des plain-chantistes. Mais avait-on précisé assez les notions pratiques? Par exemple, avait-on donné un mode d'exécution suffisamment intelligible pour les sons qu'on appelait « trémulants, liquescents, appuyés, syncopés (?), répercutés » (1). — Les figures neumatiques appelées *quilisma*, *salicus*, *pressus*, *oriscus*, *strophicus* etc... avaient-elles été étudiées suffisamment pour qu'on

parce qu'elle devait être en même temps la pratique la mieux fondée, la plus conforme aux principes de ces mêmes mélodies, donc la plus naturelle et la plus artistique. » (*Rev. du Chant Grég.* XIII, p. 30).

Dans cette célèbre réunion M. le chan. Grospellier avait lu un rapport très documenté qui faisait écho à l'enseignement de Solesmes. Dom Mocquereau, dans son *Petit traité de psalmodie* édité en 1903, écrivait en note de la page 18 : « Ce n'est pas sans mûre réflexion et sans étude approfondie de la psalmodie romaine que nous abandonnons les médiantes rompues, déplorable usage, contraire à la saine tradition et dont quelques rares vestiges apparaissent vers la fin du XII^e^ siècle (Commencement du déclin du plain-chant!). Nous ne pouvons faire ici l'histoire de cette déviation. Disons seulement que la médiante *abbreviata*, *correpta* est une erreur du moyen âge, analogue à celle qui, dans le XVI^e^ siècle, supprimait, au nom de la grammaire et de la quantité, les suites de notes sur certaines pénultièmes brèves, comme si la mélodie n'avait pas ses droits et ses exigences qui priment parfois les lois de l'accentuation et de la quantité. En appliquant aux *médiantes* les règles ordinaires, mises en pratique par tout le monde dans le chant des *terminaisons*,

a) nous revenons à la plus ancienne tradition romaine, du reste pratiquée encore actuellement dans un grand nombre d'églises;

b) nous écartons des altérations graves, barbares, absolument étrangères à l'allure, à la douceur de la mélodie grégorienne, et même aux règles les plus pures de la prononciation latine;

c) et nous enlevons, par là même, à la psalmodie une de ses plus grandes difficultés. »

Voici en définitive le texte des "*Atti ufficiali*" de la réunion plénière d'Appuldurcombe au sujet de la discussion sur les médiantes rompues. Cette séance avait lieu dans l'après-midi du 8 septembre 1904. Nous donnons la traduction littérale du texte italien :

« *Pausa correpta.* — Le chanoine Grospellier lit son intéressante dissertation « afin de démontrer que l'époque grégorienne n'accorde aucun mode spécial « (d'exécution) dans le chant aux finales qui se terminent avec monosyllabes.

« A la fin de la lecture, la Commission applaudit unanimement... (Suit une « discussion où dom Pothier et M. Gastoué font quelques réserves).

« Après plusieurs échanges d'idées sur l'antique et moderne prononciation des « mots hébreux dans les textes liturgiques et sur l'opportunité pratique de « maintenir l'un ou l'autre des modes examinés, dom Janssens d'accord avec le « docteur Wagner propose de laisser la liberté du choix, et on vote cette décision « d'introduire dans l'édition Vaticane, la formule ordinaire de la psalmodie en « tous les cas, en mettant au bas de la page, comme facultative, la médiante « rompue quand elle pourra s'appliquer, et cela pour les formules des versets, « des évangiles et pour les II, V et VIII modes de la psalmodie. » (*Rassegna gregoriana*, 1909, col. 529).

(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 74.

pût en connaître l'exécution traditionnelle? Sans doute on avait consulté soigneusement les musicologues anciens, mais étaient-ils assez diserts sur ces sujets obscurs? La consultation attentive des manuscrits rythmiques n'était-elle pas nécessaire? Or, avait-on, à cet égard, accompli tout le travail *d'équivalences et de comparaisons* nécessaires pour comprendre le langage des musicologues médiévaux et des antiques manuscrits? Certes, très injuste serait celui qui voudrait en tenir rigueur à l'éminent auteur des *Mélodies Grégoriennes*. Le travail accompli était trop important pour ne pas mériter un hommage sans réserve; mais il n'en est pas moins juste d'affirmer qu'un nouvel effort restait à tenter par les continuateurs. Ceux-ci devaient accepter avec reconnaissance et admiration les principes acquis, puis ensuite les perfectionner et les pousser jusqu'à leur plein épanouissement théorique et pratique.

Au-dessus de ces solutions que nous osons appeler de « détails », malgré leur importance, planait la capitale question des lois générales du rythme, de son analyse intime et raisonnée jusqu'à ses menues circonstances. « Il y a, en effet, des lois de rythmique libre et naturelle, auxquelles ni la parole, ni la musique, ni la danse ne peuvent se soustraire; par exemple : cette loi fondamentale qui exige à la base de toute composition rythmique une série de temps premiers (divisibles ou indivisibles, peu importe ici,) groupés en temps binaires ou ternaires, se distinguant par l'apparition *d'ictus* ou *touchements*, ou, pour parler le langage moderne, groupés en mesures binaires et ternaires (1). »

Devait-on se contenter de connaître « la nature » du rythme grégorien, de l'avoir défini « rythme oratoire » et d'avoir distingué les divisions du phrasé? La prose cicéronienne elle-même n'est-elle pas soumise à cette loi des subdivisions ou percussions binaires et ternaires : *Sunt quaedam latentes sermonis percussiones et quasi aliqui pedes* (Quintilien, Or. IX.)? A côté de la division générale des incises, des membres de phrases et de la période, l'analyse plus détaillée des subdivisions provenant de l'accent tonique ou même secondaire n'a-t-elle pas son rôle et son influence?

L'auteur des *Mélodies* semble avoir entrevu dans la formule neumatique ces applications rythmiques quand il parle des reprises de mouvement, d'impulsion sur une même syllabe (p. 185). Plus tard il admettra d'une façon plus explicite le bien fondé de ces subdivisions rythmiques. En attendant, ne fallait-il pas un enseignement plus précis, plus documenté et plus didactique?

« A mesure que croissait le sentiment des beautés du rythme grégorien, apparaissait en même temps, chez les esprits cultivés,

(1) *Nombre musical grégorien*, Introduction, p. 8.

le désir d'une connaissance plus approfondie : tous voulaient analyser, expliquer les effets obtenus ; et les principes vrais, mais vagues et flottants, qu'on leur avait appris ne pouvaient satisfaire des intelligences avides de lumière.

« D'un autre côté, à mesure que le chant, s'éloignant de son point de départ, se répandait dans les séminaires, les communautés, les paroisses, et échappait ainsi à l'influence plus directe de ses premiers maîtres, se produisaient en différents lieux des hésitations, des difficultés pratiques que seul l'enseignement oral d'un professeur initié pouvait dissiper.

« Bien plus, sous la direction de maîtres dévoués, mais insuffisamment, renseignés, des exécutions mal conduites et manquées, des interprétations mauvaises se faisaient jour, et parfois amenaient de grands échecs qui jetaient le discrédit sur la cause grégorienne, sur ses promoteurs et leurs doctrines, et en retardaient singulièrement les progrès.

« En face de ces faits, les meilleurs esprits furent vite d'accord pour en constater les causes et y apporter les remèdes. Il devenait évident que l'insuffisance des règles destinées à assurer l'exécution du *rythme musical oratoire*, et l'imperfection de la notation neumatique, au moins pour les détails rythmiques, étaient les causes principales des difficultés et des échecs survenus. Les causes du mal une fois connues, les remèdes se trouvaient tout indiqués :

1° Déterminer, préciser, développer la théorie rythmique, non seulement dans ses grandes lignes, mais, autant que possible, jusque dans ses moindres détails ;

2° Fixer ce rythme au moyen d'une notation claire, précise, à la portée de nos plus humbles enfants et chantres de la campagne (1). »

Tel devait être le double souci du restaurateur de la rythmique grégorienne, par suite le résultat définitif de la restauration entreprise par Solesmes. Mais comment parvenir à ce dernier progrès, couronnement de tous les efforts?

Le trésor des lois rythmiques grégoriennes existait, nous l'avons remarqué au début de cette étude. Des manuscrits du X^e^ et XI^e^ siècle recélaient des lettres et des signes qui étaient la concrétisation graphique de la méthode suivie jadis par l'antique *Schola* romaine. Du reste le parfait accord entre les documents sangalliens et messins ne laissait aucun doute sur le caractère objectif et universel de cette rythmique. Or ce fut le grand mérite des travaux plus récents de retrouver la signification précise des adjonctions romaniennes, et d'en tirer toutes les conclusions pratiques qui désormais forment la méthode d'exécution de Solesmes.

(1) *Nombre musical grégorien*, Introduction, p. 9.

Dom André MOCQUEREAU

L'auteur des *Mélodies Grégoriennes* avait remarqué l'importance rythmique de ces indications. Après avoir rappelé l'*origine romaine* des signes sangalliens, après avoir présenté le chantre Romanus comme « envoyé par le Pape à la demande de Charlemagne (p. 82) », dom Pothier ajoute : « Vu en effet la nature des neumes, vu surtout l'allure libre et naturelle du chant grégorien, il fallait à St-Gall comme ailleurs, pour interpréter les neumes, les secours de l'enseignement oral. D'un autre côté, pour aider ses élèves à retenir ses leçons, Romanus a eu recours à certaines lettres et à certains signes particuliers ajoutés aux neumes (p. 83). »

L'auteur des *Mélodies* s'en tint là et ne crut pas devoir imiter l'exemple de l'ancien maître romain. Il laissa ce soin à ses continuateurs.

IV. — L'œuvre rythmique de dom Mocquereau.

(Le Nombre musical grégorien, Tome I, 1908.)

Pour pénétrer le sens précis des mystérieux signes rythmiques parsemés à travers les manuscrits de l'âge d'or du plain-chant et arriver ainsi jusqu'à l'ancienne rythmique romaine, il fallait un paléographe qui eût une âme de moine, et qui fût en même temps un musicien de race et un organisateur patient et ingénieux.

Ce n'était plus seulement un texte ancien qu'il fallait recouvrer, c'était un mode d'exécution qu'on devait reconstituer. Et cette conquête requérait en première ligne une âme de moine. La cantilène sacrée participe en quelque sorte à l'origine divine de la pensée surnaturelle qu'elle revêt. Une gracieuse tradition ne nous rapporte-t-elle pas que les mélodies de Ste Hildegarde († 1179) étaient dues à une inspiration céleste? (1). Composée par des maîtres dont la vertu et la sainteté allaient de pair avec le génie, la mélopée grégorienne venait à l'âme chrétienne avec tout le mystique parfum et la grâce pudique d'une vierge échappée de la fresque hiératique d'un artiste du *quattrocento.*

Or pour saisir le sens caché des adjonctions manuscrites, auxiliaires de l'ancien rythme, l'étude des auteurs et des documents ne pouvait suffire. Il fallait que la cantilène elle-même, dans son langage particulier, non seulement parlât à l'oreille, — cela peut-être eût pu demeurer suffisant pour une musique humaine, — mais marquât de ses impressions une âme élevée, religieuse, et capable ensuite de révéler autour d'elle les délicatesses, les nuances infinies d'un chant exclusivement sacré. C'était donc à une âme

(1) Dom Kienle, *Théorie pratique du chant grégorien*, p. 12*.

de moine, toute de flamme pour l'*opus Dei*, que la cantilène grégorienne devait faire ses sublimes confidences!

En outre la monodie grégorienne est un art et c'est pourquoi sa restauration complète semblait devoir être plus facilement accomplie par l'intelligence, la sensibilité d'un artiste, dont une sérieuse éducation musicale avait affiné le goût et la délicatesse. M. Henry Cochin, dans une conférence donnée sur le peintre dominicain du XIX^e^ siècle, le R. P. Besson, remarquait que Fra Giovanni de Fiesole était un artiste entré en religion (un peintre déjà rompu à son métier), et non pas un religieux ayant appris le métier de peintre. « Car, ajoutait-il, je ne pense pas que cette hypothèse eût jamais pu se réaliser. Telle est exactement aussi la situation du P. Besson. Il entra au couvent étant peintre, mais prêt à tout sacrifier, jusqu'à son métier de peintre (1). » Or cette réflexion s'applique avec la même justesse au musicien; car il est évident que dans la vie du cloître, il ne peut être initié aux beautés de la musique profane.

Ce serait dépasser notre pensée que de faire croire que pour être bon plain-chantiste il faille nécessairement connaître les œuvres d'un Vittoria ou d'un Mozart, d'un Palestrina ou d'un Beethoven, d'un Roland de Lassus ou d'un Berlioz. Les premiers maîtres et restaurateurs du chant grégorien seraient là pour nous démentir! Ce que nous voulons dire, c'est que 1°) la vie monastique est impuissante à initier à l'art classique de la musique polyphonique ou moderne, et 2°) cette éducation musicale préalable est fort précieuse pour retrouver les secrets d'un rythme perdu : elle permet, *par un travail comparatif*, d'utiliser toutes les ressources de la musique palestrinienne ou moderne; — elle aide aussi à prévenir l'objection d'ignorance que des adversaires malveillants seraient tentés de jeter à la face du restaurateur grégorien.

En dernier lieu, un organisateur patient et habile était nécessaire. Deux facteurs puissants, avons-nous remarqué, avaient manqué aux premiers maîtres : le temps et le nombre d'ouvriers. Le continuateur de dom Jausions et de dom Pothier le comprit, et fit appel au labeur patient qui sait attendre, au travail sérieux qui partage l'effort entre collaborateurs nombreux, actifs et compétents.

***

(1) Conférence prononcée à l'Institut Catholique de Paris, le 24 mars 1909. Cf. *L'Année Dominicaine*, juin 1909, pp. 265-266.

Dom André Mocquereau, né de parents musiciens, montra de bonne heure des dispositions musicales remarquables (1). Lui-même nous fait confidence de sa première éducation dans une conférence donnée, en 1896, à l'Institut Catholique de Paris. Le R. P., en faisant l'apologie de l'art grégorien, rend hommage à la sœur cadette, la musique classique qu'il a jadis connue et aimée avec toute l'énergie de son âme sensible. « A Dieu ne plaise, que je veuille amoindrir les grands maîtres de l'art moderne. Non certes; je suis prêt à publier mon admiration pour leurs œuvres. Si je les reniais, je renierais les plus chers de mes souvenirs. Que de fois, tout petit enfant, je me suis endormi bercé par les sonates, les trios, les quatuors d'Haydn, de Mozart, de Beethoven! Jeune homme, prenant ma place dans le concert, j'ai fait vibrer les cordes du grave violoncelle, pendant que présidait, au premier pupitre, un maître vénéré, professeur au Conservatoire, M. Charles Dancla (2)... qui daignait apporter le concours de ses précieux conseils et de son archet magique à ces fêtes de la famille et de l'art.

« Je connais la puissance de notre orchestre. A Pasdeloup, à la *Société du Conservatoire* surtout, elle m'a tour-à-tour ému, bouleversé, calmé, transporté, et c'est ce qui me permet de vous dire aujourd'hui, avec une conviction basée sur l'expérience, que là n'est pas, là ne peut pas être l'idéal de l'art chrétien (3). »

André Mocquereau, agé de vingt-six ans, frappa à la porte de l'abbaye de Solesmes le 22 juillet 1875 (4). Le 9 avril 1877, il faisait profession en la fête transférée de l'Annonciation de Notre-Dame, et deux ans plus tard, le 28 décembre 1879, il était admis à l'honneur du sacerdoce.

Désormais le nouveau profès est acquis tout entier à l'œuvre qu'il doit réaliser. Il reçoit sa première initiation grégorienne de dom Pothier, dont il devient le disciple attentif et laborieux.

Dom Couturier, second abbé de Solesmes, ne tarde pas à reconnaître la valeur exceptionnelle du jeune moine. Il l'encourage à fonder une *Schola*. Ce groupement d'abord privé, après quelque temps de formation, est bientôt appelé par l'ordre formel du Père

(1) Dom André Mocquereau naquit le 6 juin 1849, en la fête de S. Norbert, à la Tessoualle, village de l'Anjou.

(2) M. Dancla, violoniste distingué et compositeur remarquable, essaya d'attirer son jeune ami au Conservatoire de Paris, en faisant miroiter les séductions d'un avenir brillant; celui-ci, pressé par de secrets desseins, résista toujours.

(3) *L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*, pp. 8 et 9.

(4) Cette vocation fut aidée par le départ d'une sœur très aimée pour l'abbaye Sainte Cécile de Solesmes (aujourd'hui la T. Rév. Mère Hildegarde Marie Mocquereau).

abbé à prendre place au chœur. C'était au lendemain de l'expulsion de 1880, et les moines se réunissaient à l'Eglise paroissiale.

Les qualités pédagogiques du jeune maître sont vite remarquées. Elles offrent tant de séduction, qu'au nom de l'obéissance et malgré ses résistances, dom Mocquereau dut accepter la direction générale du chant dans la communauté. C'était au commencement de 1889, sous le gouvernement de dom Couturier. L'humble moine, en dépit de ses craintes, accomplit son obédience et donna son enseignement à tous ses frères. On ne sait lequel il faut le plus admirer de la simplicité modeste avec laquelle dom Pothier lui-même assiste aux leçons de son disciple, ou de la confusion respectueuse de celui-ci en face de son vénérable aîné.

Le premier soin de dom Mocquereau fut de corriger les hésitations, les tâtonnements dans l'exécution du chant. Il arriva vite à un ensemble parfait au moyen « des points rythmiques ajoutés au crayon sur les livres pendant les leçons (1). » La réputation du chant de Solesmes devient alors universelle.

Des maîtres illustres se donnent rendez-vous à la célèbre abbaye. Dès 1894, dom Perosi, devenu plus tard directeur de la Chapelle Sixtine, vient pendant quelques semaines s'initier aux secrets de l'art grégorien. En 1897, M. Charles Bordes, fondateur et ancien directeur de la *Schola Cantorum* de Paris, y fait un court séjour. Conquis par les charmes du premier voyage, celui-ci veut revenir. Mais cette fois il tient à faire partager son admiration aux plus fervents de ses scholistes, il annonce même l'arrivée de MM. Vincent d'Indy, Guilmant et de la Tombelle (2). En fait, trente scholistes se rendirent à Solesmes. « Comme en 1897, une vie grégorienne fut aussitôt organisée; *aux leçons du R. P. Mocquereau* (3) succédaient les offices, et aux offices les promenades dans la belle campagne où nous subissions la radieuse harmonie de tout cet ensemble incomparable qu'est Solesmes (4). » Tous les maîtres annoncés ne furent pas au rendez-vous, mais MM. André Hallays, Pierre Lalo accompagnaient leurs amis (5).

M. Camille Bellaigue, lui aussi, vient écouter le chant de Solesmes, et c'est dans un langage aussi convaincu que séduisant qu'il livre ses impressions : « Les moines, qui ne chantaient que Dieu, ne chantaient que pour Dieu. Aussi comme ils chantaient! Tantôt assis dans leurs stalles et tous ensemble; tantôt quelques-uns d'entre

(1) *Rassegna gregoriana*, 1907, col. 416.
(2) Lettre de M. Charles Bordes, 16 juin 1899.
(3) Devant un fait incontestable, pourquoi vouloir ravir à D. M. le mérite et l'honneur d'avoir formé et de diriger un chœur qui séduit les oreilles de musiciens tels que MM. Bordes, Bellaigue, Hallays et Lalo etc.?
(4) *La Tribune de S. Gervais*, 1899, p. 185.
(5) *La Tribune de S. Gervais*, 1899, p. 186.

eux se détachant et formant un cercle devant l'autel. C'est la *Schola*, le groupe des musiciens et des voix choisies. L'un deux conduit le chœur avec des gestes bas, marqués à peine. Ils commencent, et tout de suite on se sent en présence de quelque chose de parfaitement beau, de parfaitement pur. On ne voit, on n'entend rien que de juste et de net. Le chant est tantôt clair comme le jour qui tombe des vitraux blancs, tantôt sombre comme le noir que font les grands manteaux sur le pavé de marbre. *Alleluia*! Une longue phrase modulée, vocalisée lentement, s'enroule autour de la dernière syllabe du mot joyeux et doux. « Le juste fleurira comme le palmier; il se multipliera comme le cèdre du Liban. » Les vocalises redoublent, et la tige sonore elle aussi multiplie ses rameaux et fleurit. Je me souviens encore d'un *Kyrie*, d'un *Sanctus*, non pas fleuris ceux-là mais robustes, bien que toujours élégants (1). » M. Camille Bellaigue écrivait en 1898.

L'enthousiasme des visiteurs, à l'audition du chant de Solesmes, est sans réserve. Les regrets, au départ de l'abbaye en témoignent d'une façon touchante. Les secrétaires de la *Tribune de S. Gervais* écrivaient au lendemain du retour des scholistes : « A l'issue des Vêpres de Saint-Pierre, il fallut quitter le monastère et regagner Paris. Les regrets étaient unanimes; quant à certains enfants, ils pleuraient. A quand le prochain séjour? A bientôt, disions-nous tous. Oh! la bienfaisante semaine et le charmant et simple accueil!... Qui ne sera pas des nôtres, l'an prochain? (2) »

Malheureusement ces pèlerinages artistiques durent s'interrompre. Moins de deux ans après ce dernier voyage, en 1901, les moines, chassés par l'intolérance sectaire qui n'a d'égard ni pour l'art ni pour la science, prenaient le chemin de l'exil et s'établissaient dans l'île hospitalière de Wight, au pays où on sait comprendre la liberté! Dès ce temps, ces témoignages des hommes de science et de goût avaient une portée très étendue pour l'école de Solesmes, et donnaient à son directeur la conviction que sa méthode, étudiée depuis vingt ans déjà et exécutée depuis plus de dix ans par la *Schola* et le chœur du monastère, donnait des résultats esthétiques incontestables.

M. Camille Bellaigue résumait tout ce concert de louanges à l'adresse de la doctrine comme de l'exécution de Solesmes par ce mot de critique lapidaire : « Les chants (des Bénédictins) que je viens d'entendre me sont garants de leur doctrine; incapable de prouver qu'ils ont la science, j'affirme du moins qu'ils sont en possession de la beauté (3). » — N'était-ce pas en effet un hommage rendu en même temps à la rythmique solesmienne elle-même? A

(1) *Les époques de la musique*, Tome I, Le chant grégorien, p. 71.
(2) *Tribune de S. Gervais*, 1899 ,p. 186.
(3) *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1898, p. 343.

cette époque en effet, dom Mocquereau avait exposé sa doctrine dans une forme didactique, sans doute moins précise que celle qu'elle devait recevoir plus tard à l'apparition du tome VII^e^ de la *Paléographie*, mais cependant d'une façon claire et en harmonie parfaite avec les conclusions du *Nombre musical grégorien* (1).

Depuis, des visiteurs nombreux continuèrent d'affluer à Appuldurcombe, à Quarr-Abbey, résidences successives des moines en exil, apportant ainsi à l'école de Solesmes le témoignage de l'admiration de toutes les parties du monde catholique, de l'Europe, du Canada, de l'Amérique du Nord et du Sud, etc... En effet, les maîtres français ne furent pas les seuls à être conquis par les charmes de la rythmique Solesmienne. Celle-ci eut la bonne fortune de séduire des artistes étrangers de toutes nations, et, ce qui est mieux, d'opérer de véritables « conversions rythmiques ». Pour borner l'énumération, citons seulement l'exemple de l'américain le Rev. Norman Dominic Holly (2), de l'italien M. Giulio Bas et de l'allemand le Rev. P. Gregorius Böckeler.

L'auteur du tome VII de la *Paléographie*, après avoir remarqué la tyrannie, exercée depuis trois siècles sur les musiciens, par ces faux principes de la force au premier temps de la mesure et de la concordance de l'accent tonique latin avec ce temps prétendu fort, ajoute : « Mais le Rev. N. D. Holly ne devait pas subir longtemps ce joug. Huit jours passés à Solesmes, il y a quelques années, lui suffirent ; il écouta le chant des moines, se laissa pénétrer par le rythme grégorien, et avec une loyauté parfaite, il renonça à son ancienne opinion. Naguère encore il écrivait : La théorie rythmique des Bénédictins me satisfait complètement ; mon instinct musical me porte irrésistiblement à mettre l'accent latin au levé.

« Non moins noble a été la conduite de M. Giulio Bas, l'auteur bien connu des accompagnements publiés par les Bureaux de la *Rassegna gregoriana*. Ici nous n'avons qu'à citer quelques lignes de M. Louis Laloy (3), faisant un compte-rendu du *Répertoire de*

(1) Les publications les plus connues de cette époque étaient : 1° la conférence de D. M. à l'Institut catholique de Paris, donnée le 14 mars 1896, sur le but, les procédés et les caractères de l'art grégorien ; — 2° l'étude de l'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, exposée dans les tomes III et IV de la *Paléographie*; — 3° une intéressante et longue préface sur les lettres et signes romaniens (tome IV de la *Paléographie*); — 4° la savante Introduction générale de la *Paléographie* et les Préfaces des quatre premiers volumes de la Revue, etc....

(2) Le R. Norman Dominic Holly, de New-York, consulteur de la Commission pontificale pour la rédaction de l'édition Vaticane, ancien directeur de la revue musicale de Philadelphie *Church-music*.

(3) M. Laloy, agrégé de l'Université, directeur de la *Revue musicale* de Paris.

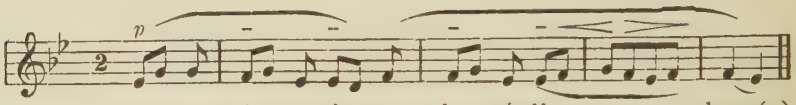
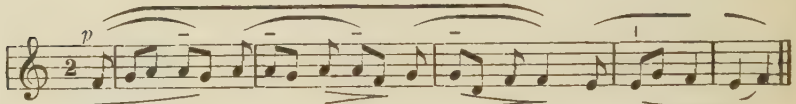
mélodies grégoriennes, avec accompagnement d'orgue (1) : M. Bas, dit-il, avait déjà publié une partie de cet important travail, lorsque la nouvelle doctrine rythmique de Solesmes lui fut révélée. Il l'étudia, d'abord avec de grandes préventions, et finit par se convaincre que la vérité était là. D'où un changement de front complet : à partir de l'office de l'Ascension, on remarque, dans son ouvrage, un renversement de rythme que bien des auteurs, soucieux avant tout de ne point se contredire, auraient essayé d'éviter. Il faut féliciter hautement M. Bas pour sa hardiesse et sa franchise (2). » — M. Louis Laloy, ému lui-même par ce rythme pénétrant et gracieux de l'accent léger au levé, écrit pour son propre compte : « Pour ma part, je n'oublierai jamais la blanche cellule de Solesmes où me fut révélé le rythme de l'*Ave regina* (chant simple) : car j'assistai là vraiment à la résurrection d'une mélodie ensevelie. Je suis certain que ce miracle se produira encore pour d'autres que pour moi : il suffit, pour le mériter, de croire à la musique (3). »

Cette dernière promesse s'est en effet réalisée pour beaucoup d'autres musiciens, et tout récemment pour le moine allemand le Rev. P. Gregorius Böckeler. Exemple d'autant plus frappant que l'Allemagne sembla tout d'abord l'un des pays les plus réfractaires à la restauration grégorienne et par suite aux doctrines rythmiques de Solesmes. Le sentiment du R. P. n'en est que plus convaincu et plus courageux.

Au cours de l'année dernière paraissaient, sous la signature du P. Gregorius Böckeler, O. S. B., dans la revue *Gregorius-Blatt*, publiée à Düsseldorf (nos 8 et 9 de 1909), deux intéressants articles sur le « Temps léger accentué », dont nous donnons un rapide aperçu. Le R. P. s'efforce de répondre à l'objection que se posent maîtres et élèves en face d'une syllabe non accentuée et cependant chargée de notes, tandis que la syllabe accentuée elle-même n'en porte qu'une seule.

Pour solutionner cette difficulté, dom G. Böckeler commence par remarquer que ce serait une erreur de croire que *le repos rythmique* (faible) est exclusivement réservé à la musique grégorienne. La musique moderne instrumentale l'admet expressément, comme en témoigne M. Vincent d'Indy, cité par la *Paléographie musicale* (tome VII, p. 31). Bien plus, la poésie allemande (et celle de Goethe en particulier) et la poésie latine usent de cette ressource pour obtenir une allure plus légère, plus dégagée.

(1) *La Revue musicale*, octobre 1903, p. 546.
(2) *Paléographie musicale*, tome VII, p. 155.
(3) *Paléographie musicale*, tome VII, pp. 158 et 159.

Puis enfin le R. P., voulant donner, par une démonstration expérimentale, la preuve du caractère naturel de ce procédé fréquent du rythme grégorien, reproduit les deux fragments suivants empruntés à l'édition Vaticane :

Dom G. Böckeler, séduit par la grâce incomparable de ces mélodies, dont il a compris le secret rythmique en étudiant la doctrine de Solesmes, proclame hautement que les éditions rythmées de dom Mocquereau pourraient donner *à tous* l'intelligence de ce rythme merveilleux.

Nous donnons une traduction libre du passage important (3). « Dans les deux exemples donnés, on comprendra l'importance qui revient à la première note au touché, au temps lourd (ictus rythmique). Elle est accentuée, si l'accent du mot tombe sur elle; non accentuée, tout en restant rythmiquement lourde, si elle porte sur une syllabe non accentuée. Mais comment chanter une syllabe « non accentuée et pourtant rythmiquement lourde »? Comment surtout cette nuance peut-elle se faire sentir? — Ici, avouons-le, la théorie est à bout. Ce n'est pas avec des mots que l'art vivant se laisse enseigner. *Allez à Solesmes et écoutez comment les moines chantent!*..... Pour comprendre cet accent (ictus) rythmique prolongé, vous-même, chantez une fois très lentement les mélodies

(1) Extrait de la Communion *Quinque prudentes.*
(2) Extrait de la Communion *Memento verbi tui.*
(3) Nach dem Vorausgehenden wird man verstehen, welche Bedeutung in obigen Beispielen der ersten Note im Takte, der schweren Zeit zukommt. Sie ist betont, wenn der Wortakzent darauf fällt, sie ist unbetont, bleibt aber rhythmisch schwer, wenn eine unbetonte Silbe darunter steht. Aber halt — "unbetont und doch rhythmisch schwer", wie singe ich das denn? Wie kann sich das überhaupt bemerklich machen? — Da ist nun allerdings die Theorie am Ende. Lebendige Kunst lässt sich mit Worten nicht lehren. *Geht nach Solesmes und hört wie die Mönche singen!* Doch nein! Wie hatten wir gesagt? — Der rhythmische Akzent ist Dehnung. Singen Sie obige Melodien einmal sehr langsam (Choral wird überhaupt meistens zu schnell gesungen).

qui précèdent, (la plupart du temps, le chant du chœur est trop rapide). Ensuite prolongez légèrement les notes marquées d'un

petit trait . Et alors si vous ne sentez pas cette nuance, vous chercherez inutilement. Chantez cette mélodie souvent, souvent, souvent; d'abord sans l'accent du mot, si vous le voulez, sans texte, mais seulement avec l'accentuation rythmique, jusqu'à ce que le rythme propre de la mélodie vous soit passé dans la chair et le sang. Peu à peu l'accent se révèlera, puis se manifestera comme un fils de l'esprit et non de la matière, léger et libre comme la pensée..... A la vérité, cela n'est pas pour la masse. Là, se lève le rideau devant le sanctuaire le plus intime du rythme. *Jusqu'à ce jour, semblables révélations se font seulement à Solesmes. Les éditions rythmées de D. Mocquereau pourraient les permettre à tous.* Ces éditions ont été méconnues de bien des manières. La vérité, un jour, s'imposera (p. 110). » (Nous soulignons).

***

Dom Mocquereau fut encore cet organisateur ingénieux et patient qui sut à la fois et partager la besogne entre de nombreux collaborateurs compétents, et recevoir, à l'occasion, leurs observations, enfin attendre les résultats du temps, conseiller sage qui donne aux solutions leur vraie et définitive maturité.

Les recherches de manuscrits de toutes langues, de toutes époques, de tous caractères, de toutes provenances, entreprises à travers les pays catholiques, avaient fait affluer à Solesmes un nombre important de documents traditionnels. Un dépouillement important s'imposait, et un seul ouvrier ne pouvait suffire. Tout un groupe de travailleurs choisis fut mis à la disposition de D. M. par l'abbé de Solesmes. Mais pour donner à cet effort toute son activité et sa fécondité, une méthode de travail très précise était nécessaire. C'est là que se révéla l'ingéniosité de l'organisateur.

Dann verlängern Sie die Noten, die durch ein Strichlein gekennzeichnet sind, um ein weniges. Und dann . . . nun : "Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Singt es oft, oft, oft; erst ganz ohne Wortakzent, wenn ihr wollt, ohne Text, nur mit der rhythmischen Betonung, bis der Eigenrhythmus der Melodie ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist. Nach und nach darf der Wortakzent sich leise geltend machen und dann, nun dann wird er sich dir zeigen als Kind des Geistes, nicht der Materie, leicht und frei wie der Gedanke... Das ist nun freilich nicht für den grossen Haufen. Da hebt sich der Vorhang vor dem innersten Heiligtum des Rhythmus. *Solche Offenbarungen wurden bisher nur in Solesmes. Die rhythmisierten Ausgaben von D. Mocquereau möchten sie allen vermitteln.* Man hat sie vielfach verkannt. Die Wahrheit wird sich durchringen zum Lichte. (p. 110.)

Le directeur de la nouvelle phalange n'ambitionnait pas seulement de retrouver le texte mélodique, mais il voulait, — ce qui était autrement difficile et délicat, — ressaisir la véritable formule rythmique. Il fallait pour cela entreprendre une consultation plus étendue et plus variée des documents traditionnels. Sans que la délimitation fût absolue, quelques Pères furent attachés à l'étude du texte des musicologues anciens, d'autres à l'étude paléographique des manuscrits; pendant que D. M. lui-même, par une analyse des polyphonistes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, des musiciens modernes, des traités de musique, du discours et du langage, pénétrait les lois du rythme naturel, et les harmonisait avec les conclusions données par ses collaborateurs. C'est par tout ce travail comparatif, nous dit D. M., « qu'on saisit sur le vif les procédés de composition des anciens artistes grégoriens. C'est là qu'on peut admirer la délicatesse de leur goût, la variété des ressources dont ils disposent, la souplesse avec laquelle ils savent étendre ou contracter la cantilène, pour la draper harmonieusement sur le texte. L'art qu'ils déploient dans ces circonstances est inimitable, et les règles esthétiques auxquelles ils obéissent échappent à quiconque n'a pas eu les moyens, qu'offrent nos tableaux, d'analyser patiemment et curieusement leurs procédés (1). »

Le personnel et la division du travail ne suffisaient pas : il fallait encore que cette mise en activité fût organisée suivant *un plan uniforme bien conçu*, sous la direction de principes communs; de façon que, grâce à un contrôle mutuel, on pût arriver non aux conclusions plus ou moins subjectives de quelques érudits, mais à des résultats objectifs et *évidemment objectifs* qui fussent, de l'avis de tous les témoins, le dictamen véritable de la tradition.

Dom Mocquereau comprit ce besoin et créa ce plan commun et cette méthode de travail. « On dut extraire méthodiquement de la masse confuse des manuscrits, l'un après l'autre, et pièce à pièce, les chants dont ils se composent, puis rassembler chacune des versions de ces chants, dans un ordre clair, permettant une consultation facile, et pouvant toujours fournir, immédiatement, sur un point donné, les moyens de constatation les plus rapides, les mieux classés. On devine ce que devait être un pareil dépouillement. Les jeunes moines l'entreprirent avec ardeur. Ils entamèrent donc, chacun pour sa part de travail, suivant une méthode uniforme, le report sur tableaux synoptiques de toute une bibliothèque de manuscrits (2). » — Puis dom Mocquereau enseigna à ses collaborateurs la façon d'étudier et de faire valoir ces

(1) *Rassegna gregoriana*, 1904, col. 240.
(2) *Rassegna gregerianna*, 1904, col. 238.

statistiques, ces dossiers synoptiques. Lui-même, par ces moyens et ces observations, put découvrir le secret de certaines lois rythmiques, très vaguement définies chez les anciens, mais invariablement appliquées dans l'exécution des antiques cantilènes.

C'est ainsi qu'un témoin de la première heure, qui assista à ces généreux efforts, rend compte du résultat obtenu : « Dom Mocquereau n'avait pas seulement fait converger à Solesmes les matériaux de l'œuvre qu'il méditait; il avait créé du même coup le procédé d'exploitation de ces matériaux, l'instrument de travail et la méthode qui leur étaient le mieux appropriés, et enfin tout un atelier de jeunes moines, déjà tellement rompus à sa méthode qu'il est parfois obligé de compter avec eux, et d'incliner sa science devant la compétence supérieure de leurs constatations personnelles.

« Un docteur en musique allemande vint l'année dernière consulter dom Mocquereau, dans notre lieu d'exil, sur un travail qu'il se proposait d'entreprendre. Mis en présence du maître et de ses élèves, à la vue du nombre et de la variété des documents dont ils disposent, de l'incomparable instrument d'étude auquel ils travaillent, et de la façon dont ils s'en servent, il partit, en quelque sorte découragé, disant qu'il était impossible de s'engager derrière eux dans une voie pareille, et qu'ils avaient une telle avance, une telle organisation, de telles ressources, qu'on ne pouvait les empêcher d'y être toujours et partout les premiers (1). »

En dernière analyse, *la persévérance* de ces vaillants qui travaillaient, non pour une gloire personnelle éphémère mais au compte de l'Eglise, vint assurer le définitif succès de l'entreprise. — C'est un demi-siècle après les premières assises de la restauration grégorienne, et au terme de plus de trente années d'expérience personnelle et d'observations aidées par l'intelligence et l'activité de collaborateurs dévoués, que dom André Mocquereau présente au public le grand ouvrage, dont l'apparition a occasionné et inspiré l'étude qui va suivre : « LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN ou RYTHMIQUE GRÉGORIENNE — *Théorie et pratique* par le R. P. dom André Mocquereau, prieur de Solesmes. — Tome I (2). »

Ce travail, le plus important de la restauration rythmique grégorienne, nous apparaît comme le résultat, le fruit merveilleux de longues années d'études persévérantes, de pratique quotidienne, non seulement d'un seul homme, mais d'une pléiade de savants et

(1) *Rassegna gregorianna*, 1904, col. 224.

(2) Edité par la Société de Saint Jean l'Evangéliste, Desclée et Cie, Rome, Tournai, 1908. Prix, broché frs 6.00

de véritables artistes grégoriens. Déjà de nombreuses publications : Méthodes, Grammaires, Manuels avaient été les précurseurs du *Nombre musical grégorien*, mais aucune ne portait la signature du maître (1).

L'ouvrage complet de dom André Mocquereau comprend trois parties dont la matière est distribuée d'une façon aussi originale que logique. Une première partie étudie *le rythme en lui-même*, dégagé de toute application à la mélodie ou au texte, afin d'en déterminer plus facilement les principes fondamentaux, « de le saisir sur le vif, le pénétrer dans toute sa vérité, dans toute sa nudité. » — Une seconde partie a pour objet *la mélodie* dans ses rapports avec le rythme. C'est l'étude des noms et formes de notes, des groupes neumatiques, c'est encore et surtout l'exécution des groupes mélodiques, aidée des signes rythmiques, etc... — Enfin la troisième partie traite du *texte liturgique* et étudie successivement les syllabes, les mots, les membres de phrase, les périodes avec leur accentuation et leur rythme. Puis la *psalmodie*, *l'hymnodie* et *l'accompagnement* sont examinés à part et terminent l'ouvrage.

Jusqu'à ce moment (juillet 1910), seul le tome premier du *Nombre musical grégorien* est paru. Il embrasse les deux premières parties. Nous allons tenter d'en faire l'analyse à grands traits, nous réservant toute liberté pour insister davantage sur les points qui nous séduisent spécialement et peuvent offrir plus d'intérêt pour le lecteur. A l'occasion, nous élargirons nos horizons et franchirons les strictes limites de l'ouvrage.

(1) Il convient de mentionner la *Grammaire de plain-chant* des Bénédictines de Stanbrook et surtout la *Méthode complète de plain-chant* de D. Gregorio Suñol O. S. B., moine espagnol de Montserrat, qui expose clairement la théorie et la pratique de l'école de Solesmes.

PREMIÈRE PARTIE.

Le Rythme.

Le premier soin d'un chercheur avisé, au début de son entreprise, doit être de définir la place qu'occupe l'objet de son étude dans le cadre de la matière traitée. L'auteur du *Nombre musical grégorien* devait donc préciser le rôle général du rythme dans l'art et l'esthétique ; il n'y a pas manqué.

Les Grecs groupaient les arts en deux triades : 1° l'architecture, la sculpture et la peinture, arts *plastiques* qui impliquent la notion de repos dans l'espace ; 2° la musique, la poésie et la danse, arts *mobiles* qui supposent la notion de mouvement dans le temps. Or tout mouvement, pour être artistique, doit être soumis à une ordonnance harmonieuse qui vient en préciser les allures, en régler les successions, ce qui est l'objet du rythme. C'est en effet le rythme qui présente à nos sens tous les phénomènes du mouvement « avec la convenance, la proportion, la justesse qui entraînent, avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du cœur ». Le rythme se définit donc : « *L'ordonnance du mouvement* ». A ce titre il appartient à la fois à la musique dont il règle les sons, à la poésie dont il mesure les paroles, à la danse dont il guide les gestes de la main, du pied ou du corps ; d'où le triple rythme musical, poétique et orchestique.

Le rythme musical aura naturellement pour objet « l'ordonnance du *mouvement sonore* ». Les sons revêtent des qualités diverses : de durée quand ils sont longs ou brefs, d'intensité quand ils sont forts ou faibles, de hauteur quand ils sont aigus ou graves, de timbre quand ils varient dans l'émission des différentes syllabes ou des divers instruments ; d'où le quadruple ordre quantitatif, dynamique, mélodique et phonétique. Mais ces qualités multiples sont elles-mêmes dominées par un ordre qui en règle l'application, la distribution ; cet ordre s'appelle l'*ordre rythmique* proprement dit, ou, avec les techniciens, l'*ordre cinématique* (κίνησις, mouvement).

Après avoir ainsi précisé la place de la rythmique et l'avoir distinguée de l'idée quantitative, dynamique et mélodique, l'auteur entre de plain pied dans son sujet et étudie la nature et les divisions du rythme en lui-même, c'est-à-dire « dépouillé de tous ses ornements mélodiques et oratoires », se réservant plus tard d'analyser ses rapports avec la Mélodie, la Parole et l'Harmonie. Le savant se révèle ici aussi bon logicien qu'artiste avisé.

I. — Nature du Rythme.

Le rythme est une *ordonnance*, il s'exerce donc sur des éléments divers qui doivent entrer en relations harmonieuses. L'élément primordial est le *temps simple*, c'est-à-dire le son produit par un *ictus* ou coup sonore. Dans la musique ordinaire ce temps premier est représenté par une croche divisible et subdivisible à volonté en doubles, triples ou quadruples croches, etc. Dans le plain-chant il conserve son unité inaltérable qui équivaut, bien qu'aucune fixation ne puisse être absolue, à la durée normale d'une syllabe ordinaire dans le langage ou le discours. Sans doute au cours de la mélodie il pourra se réduire ou s'élargir légèrement, mais jamais il ne remplira l'espace de deux temps. Ce principe est déjà caractéristique dans la rythmique grégorienne. — Cependant le temps pourra devenir *composé* quand il comprendra deux ou trois unités simples et prendra le nom de temps composé *binaire* ou *ternaire* suivant son étendue, mais il ne dépassera jamais trois notes. C'est sur ce double élément simple ou composé que doit agir le rythme.

Une série d'unités juxtaposées les unes aux autres, sans lien, sans fusion, sans attraction mutuelle, constitueront une « poussière de sons », une agglomération de sonorités plus ou moins euphoniques, mais jamais une véritable musique. Que leur manque-t-il donc? le rythme, cette ordonnance que saint Augustin définissait : « *ars bene movendi* ». Ce n'est même pas assez de dire que le rythme apparaît comme « la proportion dans les divisions », c'est plus que cela, « c'est un effort général, constant, vers l'union intime, chaude et active de tous les éléments participant à sa vie, à ce point que les rythmes secondaires ou élémentaires perdront souvent leur être individuel pour se fondre dans les grands rythmes de la phrase. *L'important est la fusion et non la distinction* (1). »

(1) *Le Nombre musical*, n° 50.

Une analogie fixera mieux l'idée : entre une suite de sons juxtaposés et un rythme sonore véritable il y a cette différence qui existe entre un *tas de pierres* géométriquement agencées et un groupe d'êtres intelligents réunis en *société véritable*, au sens philosophique du mot. Dans le premier cas, les éléments juxtaposés avec soin peuvent réaliser une forme symétrique agréable à l'œil, mais ce groupement physique d'êtres sans vie n'ont entre eux ni lien, ni relation mutuelle. Au contraire dans le cas d'une union sociale d'éléments vivants et intelligents, il existe un véritable lien moral qui consiste dans la conspiration vers une même fin, par l'emploi de moyens communs, sous l'impulsion d'une même direction, donnant à cet *esse sociale* sa réelle formalité. Ainsi dans le groupement des sons rythmés circule une véritable vie sociale, qui, sous l'inspiration du compositeur, unit les éléments dans une conspiration vers une fin harmonieuse déterminée, par l'emploi des qualités que nous savons : durée, force, mélodie, timbre, harmonie. C'est dans cette pensée que plus tard l'auteur du *Nombre musical*, en parlant des groupes neumatiques, remarquera leur « caractère éminemment sociable ». Le rythme n'est donc pas une ordonnance de division et de distinction, mais une ordonnance de fusion harmonieuse des mouvements sonores.

Et maintenant en quoi consiste cette vie, cette âme vivante qui informe le mouvement sonore? Tout mouvement, nous dit l'expérience, suppose un point de départ et un point d'arrivée, et entre ces deux points *un élan* qui quitte une extrémité pour aboutir à l'autre. Au point de vue *local* c'est le mouvement de la balle. Posée à terre elle attend le coup qui doit l'actionner. Dès qu'elle le reçoit, elle bondit, s'élève impétueusement, fléchit ensuite et touche la terre; puis, actionnée de nouveau par le poids de sa chute, s'élance une seconde fois pour aboutir à une nouvelle chute; ainsi d'élan en élan, de chute en chute, elle épuise sa force initiale et atteint enfin son repos définitif, après avoir parcouru diverses trajectoires d'inégale vigueur.

Au point de vue *sonore* ou *vocal*, quand nous analysons les impressions produites à l'audition d'une phrase musicale ou oratoire, nous remarquons que la voix après s'être élancée sur une première syllabe redescend pour se poser sur l'une des syllabes qui suivent, pour reprendre de nouveau son élan et continuer ainsi ses ondulations jusqu'au terme de sa course vocale. En d'autres termes : « La voix qui articule une phrase, déclame un vers, va de l'articulation première jusqu'à la syllabe finale, en passant successivement par toutes les syllabes intermédiaires. Dans ce passage elle imite le mouvement de l'homme qui marche, qui danse, ou mieux, celui d'une balle qui rebondit; elle s'élance, s'abaisse, se relève et parvient ainsi d'appuis en appuis, de repos en repos,

jusqu'au repos définitif qui clôt à la fois la phrase, la mélodie, le rythme » (n° 162). Tout mouvement comprend donc essentiellement deux éléments : l'élan, l'essor ou le levé, appelé *arsis* (ἄρσις) ou *elevatio*; le repos, l'appui ou le touchement, nommé *thésis* (θέσις, τίθημι) ou *depositio*. C'est à la *thésis*, c'est-à-dire à la cadence ou à la chute de chaque élan, que se placera désormais l'*ictus rythmique* (1) qui dans les éditions solesmiennes du Graduel Vatican est indiqué par un petit trait vertical, ou épisème (ἐπίσημα) ajouté au-dessous de la note de repos : Nous connaissons donc déjà la signification et l'utilité des petits signes verticaux qui sont semés avec prodigalité à travers les mélismes et les chants syllabiques des éditions rythmées.

Pour avoir une idée nette du rythme, il importe, comme nous l'avons déjà fait remarquer, de ne pas le confondre avec les phénomènes purement mélodiques, quantitatifs ou dynamiques. La mélodie seule est une suite de sons aigus ou graves, sans vie, sans âme, c'est le rythme qui les vivifie et les spiritualise, aidant la puissance de son action par le secours de l'ordre quantitatif ou dynamique. En effet, *au point de vue quantitatif* ou de la durée des sons, le rythme affecte tantôt la forme iambique (∪ —), tantôt la forme spondaïque (— —). Dans le premier cas il répond à deux sons inégaux : un temps à l'élan, un temps long au repos qui équivaut à deux temps simples; dans le second cas il répond à deux sons égaux : un temps à l'élan, un temps très légèrement élargi au repos. On doit donc noter que, d'une façon générale, « dans le rythme naturel, au temps *levé* appartient la *brièveté;* au temps *baissé* appartient la *longueur* (n° 75) », suivant le mot d'Aristote

(1) Remarquons bien que le sens précis du mot *ictus* accepté ici ne répond nullement au sens du mot français qui le traduit ordinairement par *coup*, *choc*, *battement*, indiquant ainsi un temps fort par opposition à un temps faible. — *L'ictus rythmique* est un *touchement*, un *baissé*, un *appui* léger, une *chute thétique* qui n'a rien du choc ou du frappé tel qu'on l'entend dans la musique moderne. Il aurait été très opportun, ce nous semble, de le faire remarquer et de prévenir ainsi toute confusion. L'excellente explication de la *Paléographie* aurait été heureusement reproduite : « Les expressions employées surtout par les Latins, pour exprimer l'action de battre la mesure ou le rythme : *percutere*, *cadere*, *ferire*, *plaudere* ou encore *ictus*... et en particulier ce texte : *Est arsis sublatio pedis sine sono*, *thesis positio pedis cum sono* ont donné lieu à une interprétation tout à fait erronée. Parce que le pied en se posant, les doigts en claquant, ou la main en frappant la *thésis*, produisaient un bruit, un son, on a conclu de suite que toutes les *thésis* étaient fortes, toutes les levées faibles. Conclusion fausse, car le bruit fait par le pied de l'hégémon n'indique pas nécessairement que la note ou syllabe correspondante soit forte. Ce bruit indique simplement une *thésis*, une cadence forte ou faible; du bruit fait par le pied, on passe à la mélodie, au rythme : c'est là l'erreur. — Le « *cum sono* » ne se rapporte qu'au geste lui-même, qu'au pied qui s'abaisse pour indiquer la *place* de la *thésis*, mais non sa *qualité* rythmique (Tome VII, p. 194). »

(Rhét. III, 8) : « L'iambe (∪ —) est le discours ordinaire, et c'est naturellement en iambes que l'on s'exprime. »

A son tour *la dynamie* ou l'intensité des sons, traduite par des *crescendos* ou des *decrescendos* successifs, ajoute une nouvelle puissance au rythme, en contribuant à la fusion des notes et des groupes dans une organisation unique : « La force est la sève, le sang du rythme, elle suit la veine mélodique, monte, descend avec elle, répandant la vie, la chaleur et produisant la beauté » (n° 103). Si tel est le rôle actif de la durée et de l'intensité dans le développement du son, cependant il est nécessaire de retenir que « ce mouvement unique (d'*arsis* et de *thésis*) avec son début et sa fin, son élan et son repos est l'élément essentiel et en même temps le moins matériel, par suite le plus difficile, non pas à saisir, mais à expliquer. Il est la forme, l'âme du rythme; il est le rythme lui-même. *La force* ne servira qu'à le compléter, a l'affermir, à l'embellir; *la mélodie* ne sera rien sans lui, et l'*harmonie* elle-même devra le suivre et marcher pas à pas avec lui. » C'est après ce résumé nerveux que le R. P. conclut : « Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité le fondement sur lequel repose le rythme; rythme de toutes espèces : instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique; rythme de tous pays, de tous temps, car ce fondement repose sur la nature humaine (n° 78) (1). »

II. — Division du Rythme.

Si nous réduisons le mouvement rythmique à son expression la plus élémentaire, nous noterons avec M. Vincent d'Indy qu'il faut pour constituer un rythme complet « un minimum de *deux temps inégaux :* un temps léger (ou levé, c'est l'*arsis*), et un temps lourd (ou baissé, c'est la *thesis*). Cette succession de temps léger et de temps lourd constitue un groupe rythmique, dont les répétitions successives engendrent le rythme *binaire*, lorsqu'elles ont lieu sans interruption :

Rythme binaire : ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 etc.

(1) Ce serait le lieu de parler des rythmes *composés :* rythme-incise, rythme-membre, rythme-phrase, grand-rythme formés par le groupement de fusion ou de juxtaposition des rythmes inférieurs. Nous aurons occasion d'en dire quelques mots dans la deuxième partie; d'autre part nous craindrions de passer les limites d'une simple analyse.

« Par la prolongation du temps lourd, ou par suite d'une interruption entre ses répétitions successives, le même groupe rythmique devient groupe *ternaire :*

Rythme ternaire : { *par prolongation :* ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ; *par interruption :* ♩ 𝅗𝅥 𝄽 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 ♩ 𝅗𝅥 (1)

Tout rythme est donc nécessairement ou *binaire* ou *ternaire.*

Cette analyse n'a, en définitive, pour preuve que le témoignage du sens naturel. La marche rythmique ternaire en effet n'est qu'une dilatation du rythme binaire; or rien de plus naturel que la marche à pas binaire « puisque après un premier *ictus* ou *appui*, il faut nécessairement un nouvel élan pour aboutir à un nouvel *appui;* deux ictus rythmiques ne peuvent pas se suivre immédiatement (2) (n° 84). »

Il résulte du principe précédent que les formes rythmiques peuvent être ramenées à deux catégories : la forme *mesurée* (vincta) quand la marche est régulièrement binaire ou régulièrement ternaire; la forme *libre* (soluta) quand, dans la marche, se succèdent avec un mélange harmonieux les rythmes binaires et les rythmes ternaires. La première est la marche régulière du coursier qui frappe le sol à temps toujours égaux; la deuxième est le vol de l'oiseau qui s'élance dans l'air, dessine des courbes irrégulières mais toujours gracieuses, vient atterrir doucement à quelque distance plus loin, puis recommence ses capricieuses ondulations à travers l'atmosphère, tantôt prenant son essor en montée rapide pour redescendre brusquement, tantôt soutenant son vol et ondulant à travers les airs jusqu'au moment où il prend son repos définitif, selon la réflexion charmante de Victor Hugo :

..... Et la voix qui chantait
S'éteint, comme un oiseau se pose; tout se tait.

Ces formes rythmiques peuvent avoir pour matière ou la parole ou la mélodie, d'où les divisions suivantes :

1° *le rythme mesuré oratoire*, quand il s'adresse à la parole; exemple : la poésie dont la marche est liée par une métrique régulière;

2° *le rythme mesuré musical*, quand il s'applique à la mélodie;

(1) *Cours de Composition Musicale.* liv. I^er^, p. 25.

(2) On se rappellera soigneusement le sens donné à l'*ictus* rythmique touchement, baissé, cadence, chute thétique. (Cf. Note la page 70).

exemple : la musique moderne vocale, ou la musique instrumentale dont l'allure est réglée par une mesure régulière;

3° *le rythme libre oratoire*, quand il a pour objet la parole; exemple : discours de Cicéron dont la marche pleine d'ampleur se partage en incises, phrases, périodes aux cadences irrégulières *(numerus oratorius)*;

4° *le rythme libre musical*, s'il s'applique à la mélodie, et c'est à ce dernier rythme qu'appartient la *cantilène grégorienne* (*numerus gregorianus*).

Cet aperçu général suffit pour déterminer la place précise occupée par le chant grégorien dans la « géographie rythmique ».

Si on consulte les sources latines du rythme libre oratoire ou musical, on conclut que cette appellation avait pour équivalente celle de *nombre oratoire* ou *musical*; le rythme libre en effet n'est pas mesuré mais *nombré*. Cicéron et plus tard Quintilien ont parlé avec grand discernement sur le rythme oratoire, *numerus*, ainsi qu'ils l'appelaient; d'où le mot d'Hucbald : *Quæ canendi æquitas rythmus græce, latine dicitur numerus*. C'est donc en considération de ce mot latin traditionnel que le R. P. a donné à son ouvrage le titre de « *Nombre musical Grégorien* ». Nous sommes tentés de le regretter. Si cette appellation était venue au second rang pour céder le pas à cet autre titre qui suit et qui est d'origine grecque : « Rythmique Grégorienne », ou encore « Rythme libre Grégorien », ce dernier aurait été certainement plus suggestif pour la plupart des lecteurs. C'est un simple *desideratum* qui n'infirme en rien la justesse du choix lui-même, puisque en réalité l'éminent auteur explique avec une admirable clarté les secrets du *nombre musical grégorien*.

III. — Le Rythme libre grégorien, ses beautés et sa comparaison avec le Rythme mesuré musical.

S'il nous faut préciser les charmes et les délicatesses du rythme libre et en faire une étude comparative avec les impressions produites par le rythme mesuré, nous éprouvons quelque malaise. L'entreprise, en effet, est vraiment difficile. Dom Mocquereau en a parlé avec grande précision dans les derniers chapitres de sa première partie (chap. VIII, X et XI), mais, à notre gré, trop brièvement.

A notre époque, en raison des influences de la musique moderne, l'intelligence du rythme libre est difficile à conquérir. Nous ne

comprenons plus un rythme musical en dehors du cadre de la mesure. Pour se rendre compte de la nature, de l'existence même du rythme libre, il faut donc partir de ce principe « qu'il diffère essentiellement de la musique moderne des peuples du Nord, telle qu'elle s'est développée depuis le XIII^e^ siècle, avec l'harmonie pour base. Le plain-chant et la musique harmonique de notre époque ont l'un et l'autre leur domaine propre, nettement circonscrit. Les tons musicaux leur fournissent, il est vrai, une matière commune; mais ces tons reçoivent dans l'un et l'autre genre de musique, une forme spéciale, en rapport direct avec l'esprit qui leur est particulier. — On peut comparer la mélodie grégorienne à un édifice élevé sur le fondement de l'art antique. Elle se distingue de la musique moderne par sa tonalité, son rythme, son dessin mélodique, sa structure musicale, sa forme extérieure et, bien davantage encore, par la vie intérieure qui anime ses modes, par son sentiment, ses impressions, sa manière d'exprimer l'allégresse et le deuil; c'est ainsi que le style d'un père de l'Église diffère de la langue des auteurs ascétiques modernes, ou que les anciennes prières liturgiques se distinguent sensiblement, pour la forme et le fond, des formulaires plus récents, remarquables du reste, eux aussi, par des beautés d'un autre genre (1). »

Le rythme *libre* est au rythme *mesuré* ce que *le naturel* est *à l'artificiel.* Si l'artificiel peut devenir séduisant par des additions esthétiques accidentelles, empruntées, ainsi que l'indique le mot, à l'artifice, à l'industrie, comme le sont la mesure et la métrique; le naturel ne recevra sa vitalité que de ce souffle qui l'immatérialise, le spiritualise, c'est-à-dire du rythme lui-même qui, comme la pensée, veut les grandes allures de la liberté. Supprimez ce souffle, ce rythme, et les sons qui constituaient un corps organisé vivant retombent à l'état de cadavre. L'oreille perçoit encore les sonorités, comme les yeux voient encore la masse inerte, mais l'âme n'est pas pénétrée.

Sans doute la musique a son rythme, ou son principe vital distinct des artifices de la mesure, mais il est trop souvent dissimulé derrière les formes accidentelles; et cela est si vrai que la musique puissante, poignante est plus souvent en raison inverse de la force des temps réguliers de la mesure. Dom Mocquereau le dit excellemment quand il distingue la *dynamie* du *rythme* : « C'est dans les morceaux d'inspiration la plus basse, de création la plus triviale, qu'apparaissent le plus les saccades métriques de la dynamie, comme c'est aussi dans les exécutions les plus mauvaises que se dévoile le rôle le plus brutal de la force (n° 102).»

(1) Dom Kienle, *Théorie et pratique de chant grégorien.* Introduction, p. 2.

La mélodie grégorienne n'a pas même ce secours factice de la mesure ; supprimez son rythme, sa forme neumatique qui en est l'auxiliaire nécessaire, et elle devient insipide, maladroite, insolente même par la lourdeur de sa marche (1).

C'est donc parce que le rythme libre est *avant tout naturel* qu'il est expressif et vivant. Et c'est parce que dans son accent il est vie et esprit, qu'il demande pour se traduire l'instrument le plus parfait, l'organe humain : « L'homme a une voix, et cette voix est la forme la plus énergique et la plus pure de la vie qui est en lui, elle est le retentissement le plus profond et le plus intime de son être... La parole n'est qu'un souffle ; mais ce souffle est l'esprit, est l'âme et le principe immatériel de la vie (2). » Le rythme libre est par essence le *rythme vocal* parce que rythme naturel ; c'est ce qui explique pourquoi ses mouvements sont faits de mille nuances et qu'ils sont délicats, impalpables, impondérables, à l'instar de la voix humaine elle-même.

L'instrument, qui est artificiel comme la mesure, ne peut rendre parfaitement les sons d'un mouvement spiritualisé. Seules peut-être les cordes du violon ou du violoncelle, (le violon a une âme dit-on !) animés par les doigts et l'archet d'un virtuose, traduiront dans leurs vibrations frémissantes le souffle de l'artiste et les sentiments de son âme, « c'est que leurs accents se rapprochent de la voix humaine ».

*
* *

Comme désormais est facile la réponse à l'accusation de *monotonie* prononcée contre la mélodie grégorienne au profit de la musique moderne.

---

(1) Qu'on me permette un souvenir personnel. J'assistais un jour au chant d'un office public dans une grande église. Des chantres, armés de voix tonitruantes (c'étaient vraiment des instruments tranchants), vociféraient une suite de notes empruntées à un Graduel ou à un Alléluia de l'édition Reims et Cambrai. Après avoir martelé le plus lourdement et le plus bruyamment possible, pendant de longues minutes, la prétendue mélodie, ils terminent par une finale accoutumée ; puis s'épongeant le front et essuyant l'écume qui neigeait au coin de leur bouche épuisée, ils regardent l'auditoire d'un air triomphant. Mon voisin se penchant alors vers moi, me demanda pourquoi les chantres s'étaient arrêtés : « Ils auraient pu continuer ainsi, me dit-il, jusqu'à demain, car je cherche dans tout ce bruit pourquoi la fin n'est pas le commencement et vice versa. Le plain-chant de nos églises doit être facile à composer. Je me représente un brave homme ayant les yeux bandés, dont la main munie d'un porte-plume est guidée sur une portée musicale. Parcourant alors son papier, il pique au hasard quelques pâtés noirs sur les lignes ou les interlignes, quand il peut viser juste. Puis après cette opération, on applique un texte liturgique et la merveille est accomplie ! »

L'exagération est évidente, mais c'est déjà trop qu'on ait pu la concevoir !

(2) H. Chaignet. *Le principe de la Science du Beau*, p. 588.

Si en effet on recherche dans le plain-chant les effets sensationnels qui atteignent exclusivement les sens sans remonter jusqu'à l'âme spirituelle, nul doute qu'on ne les rencontre pas dans un rythme qui fuit l'artifice et les procédés factices. Mais si on recherche les sentiments fins, élevés, — les délicates impressions d'une âme religieuse aux prises avec la tristesse, l'espérance, la paix et la joie, — les émotions d'une âme qui pleure, qui s'épanche, qui prie, qui triomphe, nul doute aussi qu'on ne trouve toutes ces délicatesses infinies admirablement traduites par la cantilène grégorienne. Dans une conférence donnée à l'Institut Catholique de Paris en 1896, dom Mocquereau développe cette pensée avec une justesse profonde : « Le chant grégorien, dit-il, s'adresse à la partie supérieure de l'âme. Sa beauté, sa supériorité proviennent de ce qu'il n'emprunte rien ou le moins possible, au monde des sens ; il passe par eux, mais ce n'est pas à eux qu'il s'adresse. Rien pour les passions, rien pour l'imagination. — Il peut traduire des vérités terribles, exprimer des sentiments énergiques sans sortir de sa sobriété, de sa pureté, de sa simplicité. — La musique moderne peut se faire l'écho des passions violentes et grossières et les exciter en l'homme ; la mélodie grégorienne ne se prête jamais à de semblables abus ; toujours elle est saine, chaste, sereine, sans influence sur le système nerveux. — Par l'exclusion totale en elle des successions chromatiques qui ne produisent que des sons incomplets, on dirait qu'elle ne peut rendre que la beauté parfaite, la vérité pure : *Est, est; non, non.* L'oreille, habituée à son incomparable franchise, ne peut plus supporter les cantilènes efféminées où le sensualisme domine, même dans ce qui devrait être l'expression de l'amour divin. Il y a quelque chose d'angélique jusque dans l'inflexibilité de sa gamme qui n'admet aucune altération dans les sons. »

Cette *monotonie* apparente est encore plus sensible par un certain exclusivisme voulu par le naturel même du rythme libre. En effet cette monodie grégorienne sans apprêt cherche ses charmes dans la simplicité ; c'est pourquoi : — 1° elle fuit, nous l'avons vu, tous les artifices de la *mesure* et de la *syncope*, dont « la secousse et l'agitation répugnent totalement au calme, à l'ordre parfait, à la paix qui est le caractère essentiel de la mélopée liturgique (n° 226) » ; — 2° elle veut être *vocale*, estimant que l'instrument est impuissant à traduire la spiritualité de son élan ; — 3° elle reste *diatonique* pour éviter l'imperfection des successions chromatiques qui ne donnent que des sons imparfaits ; — 4° elle fuit, au moins d'une façon habituelle, les *intervalles excessifs* de la sixte et de l'octave et à plus forte raison de la septième pour n'accepter que l'usage plus facile et plus spontané de la seconde, de la tierce, de la quarte et de la quinte ; — 5° enfin elle est et veut demeurer une

monodie et repousse les ressources de la polyphonie ou de l'harmonie, sauf dans un accompagnement discret et fidèle (1).

Pour tous ces motifs la mélodie grégorienne est populaire par la simplicité de ses allures, et très esthétique par la complexité de ses nuances qui varient à l'infini comme le sentiment humain lui-même.

En résumé le rythme grégorien est *libre* parce que *naturel;* et parce qu'il est naturel il évite soigneusement tout artifice et reste exclusivement *vocal*, *diatonique* et *simple* dans ses intonations, ses intervalles et ses modes.

Ce sont toutes ces incomparables qualités qui faisaient dire à Pie X que le chant grégorien possède au suprême degré les qualités propres à la liturgie : *la sainteté*, *l'excellence des formes*, d'où naît spontanément *l'universalité* (2).

Il n'est donc pas étonnant qu'une âme vulgaire ou qu'une oreille trop séduite par les cadences de la musique moderne ou mesurée considère le chant grégorien comme une suite diatonique incolore. Cet organe est sourd aux mélodies sentimentales religieuses, et cette âme est trop étroite pour en goûter les suavités : « Le plain-chant, écrivait Benoît XIV, porte le cœur des fidèles à la dévotion et à la piété, et, interprété avec le juste sentiment qui lui convient, il plaît aux hommes de prière de préférence à tous les autres chants (3). » Benoît XIV écrivait en plein XVIII^e^ siècle; qu'aurait-il pensé en face de l'admirable restauration qui est celle de Solesmes!

*
* *

De tout ce que nous avons dit, il se dégage que la mélopée grégorienne est une mélodie exclusivement réservée au sentiment religieux; ses élans ne peuvent provoquer les sensations violentes ou profanes qui sont celles de la musique moderne, dont le département plus vaste mais moins élevé embrasse tout le domaine des sentiments humains naturels. Cependant la musique harmonique a son entrée à l'église, mais dans une mesure admirablement

(1) C'est peut-être en raison de ce dernier caractère que certains musicologues modernes ne veulent pas considérer le plain-chantiste comme un véritable musicien. De l'abbé de S. Wandrille ils diront qu'il est « un consciencieux et modeste archiviste », de Dom Mocquereau et de ses collaborateurs « qu'ils ne savent pas la musique ». L'injustice est flagrante : de la musique ils n'ont vu que la matérialité artificielle et ils ont ignoré sa spiritualité naturelle, ce rythme vivant qui informe toute véritable monodie grégorienne!

(2) *Motu proprio* du 22 novembre 1903, n. 2 et 3.

(3) *Littera de Ecclesiarum cultu*, « Annus qui », 19 feb. 1749. Cf. Bullaire romain, édition de Malines, t. VII, p. 42.

précisée par Pie X avec le principe suivant : « Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que, par l'allure, par l'inspiration et par le goût, *elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne*, et elle est d'autant moins digne de l'église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle (1). » Le Pontife dans la suite rend encore sa pensée plus précise et descend à l'application. C'est tout d'abord à la polyphonie classique qu'il rend hommage, et spécialement à la polyphonie de l'école romaine, personnifiée dans l'œuvre de Pierluigi de Palestrina. Afin de prévenir toute généralisation indiscrète, Pie X donne le motif de ses préférences : « *La polyphonie classique se rapproche beaucoup du chant grégorien, modèle parfait de toute musique sacrée;* aussi a-t-elle mérité de lui être associée dans les fonctions les plus solennelles de l'Église, comme sont celles de la chapelle pontificale (2). »

Pour la musique moderne, le Pape est beaucoup plus circonspect. Il condamne tout d'abord et sans appel le style théâtral, et il en donne la raison : « *Par sa nature même* (ce style) *présente une opposition complète avec le chant grégorien, la polyphonie classique...* En outre, la structure intime, *le rythme* et ce qu'on appelle le *conventionnalisme* de ce style ne se plient que malaisément aux exigences de la véritable musique liturgique (3). » Pie X a donc nettement dégagé les raisons de cette prohibition, dont la principale est *le rythme* de cette musique, qui est celui d'une mensuration accentuée et incompatible avec l'allure libre et pleine de dignité du rythme grégorien. « Le but (de ce style) est de plaire aux sens ; il ne poursuit que cette espèce d'effet musical, qui plaît d'autant plus à l'oreille du vulgaire, qu'il est plus maniéré dans ses solos de concert et plus bruyant dans ses chœurs (4). » Le critère qui doit servir à distinguer la bonne de la mauvaise musique moderne est donc son imitation ou son éloignement du chant grégorien ou de la polyphonie classique. Nous pourrions sur ce sujet multiplier les références aux lettres pastorales de Pie X, pendant son séjour à Venise, ou encore aux écrits de Benoît XIV et spécialement au règlement *Annus, qui*, donné en 1749 sur le culte et la musique sacrée (5).

Comment maintenant justifier ce rapprochement du chant grégorien et de la musique polyphonique, affirmé avec tant d'in-

(1) *Motu proprio* du 22 nov. 1903, n. 3.
(2) *Motu proprio*, n. 4.
(3) *Motu proprio*, n. 6.
(4) *Lettre pastorale* (1° maggio 1895), sulla musica sacra dell' Emo. Cardinale Giuseppe Sarto, patriarca di Venezia, ora Pio PP. X. Roma, 1904, Desclée et C^ie^, p. 6-7.
(5) Bullaire romain, édition de Malines, vol. VII, p. 34.

sistance et de netteté par le Souverain Pontife : « *La polyphonie classique se rapproche beaucoup du chant grégorien*, modèle parfait de toute musique sacrée? » Ne serait-ce pas rendre un service à la parole pontificale que d'en établir le fondement *scientifique?* L'école de Solesmes, dans la *Paléographie musicale*, a fait très heureusement cette utile démonstration.

Comparé à la musique ordinaire du rythme mesuré, le chant grégorien s'en distingue spécialement par les trois caractéristiques suivantes :

1° *L'indivisibilité du temps premier* ou du temps simple, héritage de la musique gréco-latine qui considérait cet élément primordial comme « l'unité en arithmétique, le point en géométrie, la lettre en écriture, la syllabe brève dans la parole » ; — 2° *le rythme libre* avec son mélange, à retours irréguliers, de mouvements binaires et ternaires, qui laisse à la marche mélodique une souplesse, une aisance plus parfaite. En même temps l'accent mélodique fort conserve une grande liberté et se montre indépendant de la marche rythmique : l'accent latin en effet coïncide souvent avec l'arsis mélodique et cet accent *bref au levé* constitue une des plus heureuses caractéristiques du rythme grégorien ; l'exception cependant se présente encore fréquente et l'accent fort tombe parfois au touchement ou à la thésis. « Nous croyons, remarque D. M. à ce sujet, que cette liberté discrète laissée à la musique de s'affranchir de la mélodie verbale prouve en faveur de l'art grégorien. La soumission absolue, continue, de la musique à l'élément verbal est loin, selon nous, de représenter l'idéal de l'art ; un tel assujettissement ne peut qu'entraver l'essor, l'épanouissement de la mélodie, nuire au but que se propose la musique en s'alliant aux paroles (1) ; » — 3° *l'absence de la syncope* dont l'agitation et le caractère anormal répugnent à la fois au calme et au caractère naturel du plain-chant.

La polyphonie, quoique mesurée et soumise à des principes totalement différents de ceux du rythme libre grégorien, se rapproche cependant d'une façon assez étroite de son modèle : 1° Elle divise le temps premier, mais avec une *grande discrétion*, souvent même elle n'a pas recours à cette divisibilité : prend-elle comme unité du temps simple la noire ou la croche, alors elle use de la double croche, à plus forte raison des divisions inférieures de la note avec une très grande réserve ; de là son calme, sa paix rythmique qui rappellent la douceur et la tranquillité de la phrase grégorienne. C'était cette gracieuse mais sévère majesté qui faisait dire à Gounod dans sa jeunesse, à l'époque où sa muse était trop passionnée pour comprendre la gravité du chant de S. Grégoire, que la

(1) *Paléographie musicale*, tome VII, p. 201.

musique *palestrinienne* « lui paraissait ascétique, horizontale et calme comme la ligne de l'Océan, monotone à force de sérénité. » — 2° L'ancienne polyphonie, bien que sa marche soit ordinairement régulière, dissimule cette régularité par une extrême liberté dans la place des accents mélodiques forts qui se rencontrent tantôt au *levé*, tantôt au *frappé*, c'est-à-dire, pour employer le langage ordinaire, tantôt au deuxième ou quatrième temps, tantôt au premier ou troisième temps de la mesure, à l'inverse de la musique moderne qui traite la plupart du temps cet accent comme une *intensité placée au frappé ou au temps fort*, correspondant au premier temps de la mesure. C'est ainsi qu'à l'instar de son aînée la cantilène grégorienne, l'ancienne polyphonie court au rythme avant de se soumettre à la mesure. — 3° La syncope est sans doute fréquente dans la polyphonie, mais cet artifice n'a pas ce caractère d'irrégularité, de surprise, de secousse que notre musique moderne, avec sa mesure régulièrement forte, lui a donné depuis. Le plus souvent l'auteur polyphoniste ne se sert de la syncope que pour donner à son accent *l'élan* du dernier temps de la mesure et en même temps la *longueur*, en raison de l'erreur qui, déjà à cette époque (XVI^e siècle), attribuait à l'accent tonique plutôt la longueur que la brièveté. Or dans la musique polyphonique, comme le levé est naturellement fort et le *baissé* faible, la syncope prend sans doute un caractère anormal au point de vue rythmique, mais elle n'a rien de la rigidité et de la dureté de la syncope moderne (1).

Sous le bénéfice de cette triple remarque, D. M, dans l'incomparable volume VII de la *Paléographie musicale*, établit, avec un grand luxe d'exemples, le rapprochement qui s'impose entre le chant grégorien et la musique polyphonique.

Tout en soulignant les autres points de vue qui établissent l'affinité du rythme grégorien et du rythme palestrinien, le R. P. insiste plus particulièrement sur le deuxième rapprochement, c'est-à-dire sur la preuve de la liberté avec laquelle la musique polyphonique place l'accent latin tonique tantôt au *levé*, tantôt au *frappé*.

Par une transcription patiente de documents des maîtres du XV^e, XVI^e et XVII^e siècle, le prieur de Solesmes démontre, avec une abondance de preuves, qui n'a de comparable que la précision et l'excellence du choix, le principe du rythme libre transporté très

(1) *Paléographie musicale*, Tome VII, pp. 94-95 et 172.
Nous pourrions, pour être plus complet, remarquer tout d'abord la tonalité palestrinienne qui évite les excès du *chromatisme* afin d'imiter la sévérité *diatonique* du chant grégorien, — et en outre le soin avec lequel cette polyphonie fuit ordinairement les intervalles trop étendus pour conserver de préférence ceux qu'on rencontre plus fréquemment dans la mélodie grégorienne.

souvent dans la musique polyphonique : *l'accent bref au levé.* Viennent déposer tout d'abord les maîtres *prépalestriniens* à la suite de Josquin de Près (1450-1521) : Antoine Brumel, Pierre de la Rue, Claude Goudimel, etc... ; à la suite, ce sont les maîtres *palestriniens* proprement dits et en première ligne celui qui les domine tous Giovanni Pierluigi de Palestrina (1514-1594), puis ses disciples des écoles espagnole (Moralès, Guerrero, Vittoria), vénitienne (Gabrieli, Giovanni Croce, Asola), allemande (Aichinger). Pour rendre cette démonstration saisissante, il serait nécessaire de reproduire les passages relevés par le R. P. et d'établir ainsi, par des preuves *de visu*, la persévérance avec laquelle les polyphonistes placent les accents au levé, c'est-à-dire au deuxième ou quatrième temps de la mesure, qui, dans la musique moderne, jouent le rôle de temps faible. Dans un *Agnus Dei* d'Antoine Brumel, par exemple, on rencontre plus de *soixante* accents au levé, c'est-à-dire au deuxième ou quatrième temps (1), dans un *Credo* de Pierre de la Rue *quatre-vingt-dix* (2), dans un *Credo* de Claude Goudimel *cent sept* (3), dans le *Kyrie* de la fameuse Messe du Pape Marcel à 6 voix (1565) de Palestrina *trente-quatre* (4), etc... La statistique serait interminable (5). Les

(1) *Paléographie musicale*, t. VII. p. 70.
(2) L. c., p. 80.
(3) L. c., p. 86.
(4) L. c., p. 92.
(5) On remarque avec une pointe d'ironie (*Tribune de Saint Gervais*, Janv. 1909, p. 11 et 12), que toute la démonstration de D. M. manque d'objet, sous prétexte que les barres de mesure sont d'origine relativement récente. Les manuscrits des polyphonistes du XVI^e^ siècle ne portent pas de barres, il est donc puéril de fonder le rythme de cette musique sur des accents placés aux deuxième et quatrième temps dits « temps levés », par opposition aux premier et troisième temps appelés « temps frappés », qui vraisemblablement n'existaient pas comme tels chez les Palestriniens. En vérité, la bévue serait trop lourde pour un savant si parfaitement averti sur la paléographie grégorienne et polyphonique comme l'est D. M. ! C'est donc mal comprendre la pensée du R. P. que de la lier au système des barres. L'auteur veut montrer que chez les polyphonistes comme chez les grégorianistes, l'accent est traité avec *légèreté et brièveté* et *non lourdement et longuement*, et que par suite cet accent n'est point lié nécessairement au retour mathématique du temps rythmique fort qui, dans la musique moderne, est le premier ou le troisième temps. — Pour rendre sa démonstration plus intelligible à des lecteurs habitués à la pratique de la mesure, D. M. se sert des transcriptions modernes et justifie ses affirmations en usant des données sur le geste accepté dans la *battuta* ordinaire. Quoi de plus juste et de plus naturel ! — Si donc les transcriptions modernes ont placé l'accent au *levé*, c'est une preuve nouvelle que dans le rythme des maîtres anciens, cet accent était léger et bref, et qu'à ce titre il y a des affinités étroites entre l'ancienne polyphonie et la cantilène grégorienne ; c'est tout ce que prétend démontrer l'éminent auteur du volume VII^e^ de la Paléographie musicale.

Du reste D. M. avait pris la peine de répondre à cette « puérile » objection en reproduisant sans les barres de mesure le célèbre *Ave Christe Immolate* de

maîtres modernes eux-mêmes ont connu parfois l'usage des anciens, et quelques-uns, comme Beethoven, Mendelsohn et surtout Saint-Saëns, à l'exemple de leurs devanciers, sont allés plus d'une fois au rythme sans passer par la mesure (1). Quelques musicologues contemporains, en présence de ces faits, ont souligné la supériorité de ce procédé : « Je vous en supplie, remarque M. Vincent d'Indy, ne vous laissez point influencer par les théoriciens... et croyez, comme je le crois moi-même, depuis que j'étudie le rythme expressif des phrases en musique moderne, que le *premier temps de chaque mesure n'est presque jamais un temps fort*... Les exemples de ce fait sont innombrables dans la *bonne* musique, plus rares dans la mauvaise où l'ictus (premier temps de la mesure) emporte presque toujours l'intensité (2). » C'était du reste la pensée de M. Charles Bordes, qui résumait la même doctrine en ces termes : « *La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne est une musique purement rythmique et non métrique.* Accuser de parti pris le premier temps dans la musique palestrinienne nous paraît *une barbarie moderne*, tout comme la mensuration du plain-chant (3). »

M. Camille Bellaigue, dans un article admirablement inspiré sur la musique *alla Palestrina* de la Sixtine (4), remarque l'harmonie qui règne entre la pensée du musicien et celle de l'artiste dont les personnages figurés sur les murs et les voûtes de l'illustre chapelle sont les auditeurs séculaires de l'idéale Schola, fondée jadis par Sixte IV. Toute cette harmonie se résume dans la *spiritualité* qui domine l'œuvre du peintre et du polyphoniste, que celui-ci s'appelle Palestrina, Roland de Lassus ou Vittoria. — Les corps qui entrent dans la composition du *Jugement dernier* sont innombrables et dans la plus complète nudité, mais Michel-Ange les garde de toute sensualité, « il les purifie à force de pensée,

---

Josquin de Près. « Il nous plaît, remarquait le R. P., dans cette transcription de supprimer les barres de mesure employées dans l'Anthologie (de M. Bordes), afin de démontrer que ces barres ne donnent point à cette musique sa valeur métrique ou rythmique, et que la seule forme des notes suffit à indiquer clairement le *levé* ou le *baissé*. Si l'on sait que la ronde vaut deux *battute*, deux *mesures*, comprenant chacune un *frappé* et un *levé*, que la blanche vaut pour une mesure, la noire pour un temps, etc., rien n'est plus facile que de mesurer et de rythmer avec la plus grande exactitude, et de chanter avec le plus parfait ensemble. L'adjonction des barres de mesure, très utile d'ailleurs pour les chanteurs, n'ajoute rien au rythme, elle ne fait que préciser des faits métriques ou rythmiques déjà suffisamment indiqués par la notation sans barre. » (*Paléographie musicale*, t. VII, p. 50-51.)

Pourquoi vouloir faire le procès d'un exposé lu si peu attentivement !

(1) *Paléographie musicale*, l. c., p. 30, 31, 32-37.

(2) L. c., p. 32.

(3) L. c., p. 164 et p. 40.

(4) *Pensées musicales dans la Sixtine.* Revue des Deux Mondes, 15 avril 1906, p. 906.

quand ce n'est pas à force de douleur. » De même, toute volupté, tout sensualisme est banni impitoyablement de cette musique qui a jailli tant de fois de la *cantoria*, de cette petite tribune de marbre discrètement rehaussé d'or, placée au milieu du côté droit de la Sixtine. — Quelles raisons de cette immatérialité? D'abord cette musique est polyphonique, et toute polyphonie a « je ne sais quel principe secret de spiritualité »; elle est vocale et ce caractère « l'affranchit de tout rapport et du moindre contact avec la matière ». — Ces raisons sont justes mais incomplètes, et le judicieux critique aurait pu remarquer une source plus profonde de spiritualité : la musique palestrinienne garde dans son allure et son accent cette liberté et cette légèreté qui lui viennent de la monodie grégorienne, dont le rythme naturel, par son éloignement du procédé artificiel, reste avant tout « pensée et vérité ».

Nous pourrions nous en tenir là, mais un aperçu rapide sur l'évolution de la musique palestrinienne n'est pas moins suggestif pour marquer l'influence du rythme grégorien sur la composition et le développement de la polyphonie classique.

Dans la première époque de cette musique, c'est-à-dire dans le cours du XV^e^ siècle, il arrivait parfois que la mélodie grégorienne alternait avec la polyphonie; naturellement les deux musiques devaient avoir des points communs dans leur rythme. Ce rapport n'exista pas dans la marche elle-même des phrases musicales : pendant que le plain-chant entremêlait à volonté les pas binaires et ternaires, la polyphonie au contraire touchait régulièrement le sol de deux en deux notes et affectait ainsi, au moins d'une façon ordinaire, la marche binaire. La ressemblance rythmique était donc autre part : elle porta en effet 1°) sur la façon *de placer l'accent* et 2°) sur la *brièveté de cet accent.* — Plus tard, au XVI^e^ siècle, par une déviation du goût, qui s'explique par l'éloignement du chant grégorien et de son rythme, on se relâcha sur ces deux principes, on commença à admettre que la syllabe accentuée était longue et correspondait à une vocalise. Puis on traita l'accent avec moins de liberté et plus souvent on le vit correspondre au premier temps fort de la mesure. Palestrina lui-même et ses disciples subirent cette influence fâcheuse et la musique palestrinienne servit de transition à cet égard entre la musique josquinienne (Josquin de Près) et la musique moderne.

Peu à peu la musique polyphonique sortit de l'église, se mit au service des plaisirs profanes, et, selon l'excellent mot de Michel Brenet (1), « *se laïcisa* ». Elle fut parfois *chansons à danser* et dut naturellement accepter l'alternance immuable du temps fort et du

(1) *Paléographie musicale*, t. VII, p. 127.

temps faible. La barre devint inexorable, brutale, et engendra définitivement la musique telle que nous la concevons aujourd'hui avec *son frappé intensif à retour régulier* (1). Cette déchéance fut donc le résultat de l'éloignement du rythme grégorien.

Après cette vaste enquête, confirmée par les flottements, les oscillations de la musique palestrinienne en contact plus ou moins étroit avec le chant grégorien, l'infatigable chercheur était en droit de conclure que la musique polyphonique ne reconnaît pas comme obligatoire « la concordance entre l'accent latin et le temps fort ou premier de la mesure », et qu'elle laisse à son compositeur la liberté que revendique justement le compositeur grégorien pour ses mélopées. C'était le point précis que voulait démontrer le savant auteur du volume VII[e] de la *Paléographie*.

Nous ne pouvons nous plaindre de cette longue digression. Elle est en effet la justification *scientifique* des mesures prohibitives de Pie X contre la musique moderne conventionnelle, et de ses préférences très nettes pour « *la polyphonie classique qui se rapproche beaucoup du chant grégorien, modèle de toute musique sacrée* (2). » C'était un nouveau service de l'école de Solesmes, il était juste et opportun de le souligner!

***

Désormais nous comprenons pourquoi l'art grégorien est essentiellement, exclusivement religieux ainsi que toute la musique qui se rapproche de lui, pourquoi aussi notre art musical moderne a tant de peine à revêtir le caractère de musique d'église. Cette sorte d'incompatibilité tient précisément à l'éloignement de cet art du

(1) Il nous semble qu'originairement la barre de la mesure n'était dans la polyphonie qu'un moyen de repère pour la conduite des voix, qui évoluaient à la mode du rythme libre. Les barres suppléaient ainsi à l'impossibilité matérielle du maître qui ne pouvait par une chironimie unique diriger les parties différentes. Le maestro se contentait de donner à la mélodie dominante la marche générale et les barres faisaient le reste. Plus tard, la barre prit de l'importance, l'artificiel domina le naturel et définitivement l'absorba.

Ce qui confirme cette remarque, c'est qu'autrefois les partitions étaient écrites sans barres de mesure, le geste du maestro devait y suppléer; mais parfois la précision en souffrait et peu à peu cet artifice se généralisa, comme auparavant les épisèmes s'étaient multipliés chez les moines de Saint-Gall ou de Metz.

(2) C'est cette sûreté de vue et de goût artistique qui faisait dire à M. Edgar Tinel, directeur du Conservatoire de Bruxelles, parlant dans un récent discours du *Motu Proprio* de Pie X : « Le programme de réforme que le Pape promulgue est non seulement l'œuvre d'un liturgiste, mais d'un *musicien très averti* des choses de l'art. Outre qu'il définit en parfait *esthéticien* le caractère de la musique liturgique, son esprit pratique nous guide encore dans la voie à suivre pour extirper les abus ».

rythme naturel et libre et par suite à son attachement au genre artificiel qui le prive à la fois et de la gravité et de l'aisance qui conviennent à la sévérité comme à l'élan de la prière.

Prenez une mélodie « religieuse » de Gounod, l'un de ces cantiques les plus inspirés au sens vulgaire du mot, changez-en les paroles, mettez-la sur des lèvres profanes, portez-la enfin sur une scène où les galanteries se disent, dans un milieu où s'étale tout le luxe de la mondanité et vous avez la romance amoureuse la plus séduisante et la plus passionnée (1). Il semble que Gounod lui-même, dont le génie profane ne peut être contesté, ait eu conscience de l'impuissance de son inspiration, ou de l'infirmité du caractère rythmique de sa composition, quand dans un moment de franchise, il disait : « J'ai fait de la musique religieuse, je n'ai pas fait de musique d'église » (2). Qu'entendait-il au juste par musique « reli-

(1) Michel Brenet écrivait dans le n° du 10 décembre 1893 du *Correspondant :* « Gounod se sentait plutôt repoussé qu'attiré par la musique *palestrinienne* qui lui paraissait, dans sa jeunesse, sévère, ascétique, monotone et surtout, retenons bien ce mot, *anti-sensuelle.* La muse de Gounod était frêle autant que charmante : sa beauté était une de ces beautés blondes, séduisantes et fragiles qui se rident de bonne heure. Or, quand elle se fit définitivement la servante du Seigneur, elle avait dépassé l'âge canonique... Gounod ne parle pas au peuple chrétien, il parle « aux personnes du monde », avec des ménagements, des concessions, des élégances de bonne société, du miel pour masquer la rudesse du breuvage sacré, des gants de velours pour frapper sans faire du mal, des formules de politesse. Il ne dit pas : « Mes frères », il dit « Messieurs », ou plutôt « Mesdames », et l'encens qu'il brûle dans des vases précieux a un parfum de musc et d'opoponax. »

(2) En 1904, le cardinal archevêque de Turin faisait écho au propre jugement de Gounod, en prohibant expressément les œuvres religieuses de ce musicien, dans un *Règlement de la Musique sacrée pour l'application du Motu proprio* de Pie X : « Sono *proibite* le composizioni per chiesa degli Autori seguenti : Beethoven, Cherubini, *Gounod*, Haydn, Mozart, Rossini, ecc... sebbene di altissimo valore artistico, ed anzi veri capolavori, non avendo però i caratteri richiesti per la musica sacra... (art. 13). »

Cependant il est juste de remarquer que parfois les accents de Gounod ont été liturgiques, ce qui n'infirme pas la sage mesure d'ordre général du précédent règlement, pas plus qu'une exception ne diminue la force de la loi. — A l'occasion des funérailles de son ami M. Costa de Beauregard, M. Camille Bellaigue a écrit (*Gaulois*, 1er mars 1909), un intéressant article sur la musique sacrée, dont voici un rapide extrait : « Derrière le cercueil d'un ami, l'autre matin... j'admirais, une fois de plus, tout ce que l'Église, en tout, exige de notre obéissance et laisse à notre liberté. Oui, libérale est sa loi, fût-ce en musique, et cette musique funèbre en témoignait assez. Parmi les morceaux de plain-chant et les pièces polyphoniques, n'avait-elle point fait une place à l'admirable et vraiment liturgique *Ego sum* de *Mors et Vita?* Vous connaissez, je ne dis pas cette mélodie, mais cette psalmodie élémentaire et grandiose, où, sur des accords changeants, deux notes invariables restent obstinées et pareilles, au-dessus de ce qui passe sans cesse, à ce qui demeure toujours. Le *Motu proprio* du Saint-Père n'interdit pas de semblables accents. Mais ceux qu'il recommande : le chant grégorien, la polyphonie palestrinienne, ont peut-être plus d'éloquence encore. »

gieuse »? Etait-ce celle que l'on transporte sur une scène, dans un *Oratorio?* Quoi qu'il en soit, l'aveu reste, et plus tard il recevait un éclaircissement quand le grand musicien manifestait par testament la volonté de n'avoir à ses funérailles que du chant grégorien. Ce chant, à son avis, était le seul qui pût rendre encore quelque service à son âme : le soulagement de la prière!

Nous ne craignons pas la réciprocité et jamais la cantilène grégorienne ne sera transportée au théâtre pour exprimer un sentiment profane : sublime sur les lèvres de l'orante, elle deviendrait ridicule, grotesque dans la bouche de l'acteur.

Laissons donc la musique moderne comme la musique à rythme libre dans le cadre qui leur convient. Quel incomparable saisissement pour l'esprit humain en entendant les sublimes développements d'une symphonie de Beethoven, le chef-d'œuvre du génie naturel! Son milieu est tout désigné : c'est le théâtre grec dont la coupole audacieuse est supportée par les grandioses statues d'un Michel-Ange. Ces géants « à l'humeur sombre, aux gestes éloquents, aux attitudes brusques et tourmentées avec une tension formidable des muscles, qui atteint, quand elle ne la dépasse pas, la limite du possible » (1) conviennent à une musique qui partage leur proportion, leur sauvage et surhumaine grandeur.

Quel voluptueux régal pour les sens de se sentir enveloppés par les contours caressants de la mélodie passionnée d'un Rossini (2)! Où l'auditeur se sent-il à l'aise pour éprouver ces sensations? Dans une salle de concert, fastueusement décorée par les tableaux d'un Rubens, dont les couleurs opulentes représentent de plantureuses carnations.

Mais quelle émotion pénétrante pour le cœur d'un chrétien assistant à l'office où se déroulent les suaves cantilènes grégoriennes! Le seul refuge digne d'une telle musique doit être le sanctuaire plein de silence, séjour des saints et des anges qui peuplent les peintures murales du Giotto ou du Pérugin; c'est aussi et mieux encore la chapelle gothique où un chœur de moines chante devant une fresque de Fra Angelico le *Salve Regina*, l'incomparable mélodie du moine de Rheinau, Hermann Contract! C'est à la tombée du jour, à l'heure où la lumière, estompée par les verrières aux couleurs chatoyantes, donne encore à cette scène plus de douceur et de mystère, et la prière monte à travers une forêt de

(1) Salomon Reinach, *Apollo*, p. 199.

(2) Stendhal parlant de *l'Italienne à Alger* de Rossini qualifiait cette mélodie en disant : « La musique la plus physique que je connaisse », et M. Camille Bellaigue ajoute : « On dirait cela peut-être, — avec force corrections et restrictions, — d'un air de Mozart. Mais allez donc le dire, même ainsi, d'un motet de Palestrina! » (Revue des Deux Mondes, 15 avril 1906, p. 914)

colonnes et d'arceaux pour expirer aux pieds d'une Madone qui sourit.

Cette radieuse vision, nous l'avons eue, il y quelques semaines, pendant des heures précieuses passées à Quarr-Abbey (1). Les moines de Solesmes chantaient au chœur. Sans doute le cadre manquait, mais nous avons fermé les yeux, et notre imagination, emportée par l'idéale cantilène, fit le reste. Ces paroles de M. Laloy, analysant la charmante antienne *Hodie Christus natus est*, traduisent admirablement ce qu'alors nous éprouvâmes : « Je ne sais rien de plus achevé, de plus expressif, de plus discret et de mieux suivi que cette mélodie, digne des plus grands maîtres de la musique ; elle vient à nous parfumée d'encens, avec la grâce décente d'une vierge sage ; elle nous laisse apercevoir le paradis entr'ouvert, et sa ligne pure, aux ondulations légères, s'irise d'un reflet lumineux, comme l'arc-en-ciel de la nouvelle alliance. Le moyen âge touche ici à l'idéal classique, en y ajoutant ce mysticisme confiant qui fut son partage, et que nous avons perdu (2). »

(1) Nouveau séjour des moines de Solesmes dans l'île de Wight.
(2) *La Revue Musicale*, II, déc. 1902, p. 499.

DEUXIÈME PARTIE

La Mélodie et le Rythme.

Dans la première partie du *Nombre musical grégorien*, Dom Mocquereau précise la nature, les divisions, les règles essentielles du rythme et aboutit à cette conclusion qu'il est le souffle immatériel qui spiritualise le son, l'âme qui informe la mélodie. C'est un traité de psychologie musicale qui entraîne quelque peu avec lui les aridités de la métaphysique ou de l'étude des principes, et qui demande chez le lecteur une attention laborieuse. Mais ce premier effort nécessaire a bien vite sa récompense. La seconde partie de l'ouvrage en effet présente les applications pratiques des principes posés. Elle a pour objet l'étude de la mélodie elle-même et de ses rapports avec le rythme.

Le rythme, avons-nous dit précédemment, est un principe actif, organisateur, qui « dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes, — saisit les imperceptibles ondulations des corps sonores, les réunit, les organise en ondulations plus amples, plus variées, les arrange avec intelligence et goût dans un ordre parfait... (n° 21) » En résumé, pour se servir du terme philosophique dans toute sa nerveuse concision, le rythme est un *principe formel*. Il doit donc avoir pour terme corrélatif un *principe matériel* sur lequel il exerce sa puissance « organisatrice, unifiante et vivifiante ». Or, cet élément matériel est précisément *la mélodie* consistant dans une ligne ondulée de sons graves et aigus, prête ainsi à recevoir docilement du rythme le mouvement, la beauté et la vie.

Le philosophe, dans l'étude du composé humain, après avoir posé le principe de l'unité, analyse successivement les deux éléments formel et matériel de ce composé et termine par la démonstration de leur union substantielle. Ainsi, en bon logicien, après avoir étudié le rythme, principe formel, âme vivifiante du composé mélodique, le R. P. expose la nature de la mélodie elle-même,

du principe matériel de ce corps vivifié par le rythme, — et ensuite détaille l'analyse des liens ou des signes rythmiques qui fusionnent ces deux éléments pour conclure à l'affirmation de leur union harmonieuse. De ces considérations se dégagent donc dans cette seconde partie les divisions suivantes : 1° Nature de la mélodie grégorienne ou des signes mélodiques d'après les anciens manuscrits neumatiques ou chironomiques, et dans la traduction donnée par la notation diastématique ou guidonienne, — 2° Nature des signes rythmiques d'après les manuscrits et dans la traduction donnée par l'école de Solesmes, — 3° Rôle de ces signes rythmiques dans la mélodie, — 4° Interprétation rythmique de quelques neumes spéciaux (1).

I. — Signes mélodiques d'après les manuscrits neumatiques et guidoniens.

Nous n'avons pas à revenir sur les procédés ingénieux mis en œuvre par l'école de Solesmes pour la reconstitution de la mélodie grégorienne primitive, il suffit de rappeler ici l'origine et la nature des notes et groupes de notes qui forment la trame graphique de l'écriture grégorienne.

L'étroite parenté du rythme oratoire proprement dit et du rythme musical grégorien est démontrée par la commune origine de leurs signes. Les accents usités par les Anciens pour *noter* les flexions du discours sont devenus les éléments générateurs presque exclusifs de la sémiographie grégorienne. Le langage se sert généralement de trois accents : l'*accent aigu :* / pour l'élévation de la voix, l'*accent grave :* \ pour l'abaissement de la voix, et l'*apostrophe :* ' pour la liaison de certains sons ou pour signifier l'apposition d'un son nouveau. De la combinaison de ces trois accents sont sorties toutes les formes neumatiques qui courent à travers les manucrits à écriture chironomique, et dont notre notation carrée n'est en somme que la reproduction avec tous les perfectionnements de la notation diastématique.

A l'accent grave correspond *le punctum carré* et *losangé*, à l'accent aigu, *la virga*. Notons tout de suite, en attendant la

(1) Il se peut que « l'ordre de ce volume déconcerte l'habituelle pédagogie », mais il est plus déconcertant encore d'entendre reprocher « le manque de cohésion dans le plan de l'ouvrage » ! (*Tribune de Saint Gervais*, novembre 1908, p. 258 et 259).

lumineuse démonstration du R. P., qu'en soi ces deux signes n'entraînent aucune signification quantitative ou dynamique, ils sont exclusivement mélodiques et indiquent seulement l'élévation ou l'abaissement de la voix.

Ces deux signes combinés donnent d'une part les neumes simples à deux notes : le *podatus* (note grave ou punctum et note aigue ou virga), la *clivis* (note aigue ou virga et note grave ou punctum), — d'autre part les neumes simples à trois notes : *porrectus*, *torculus*, *scandicus*, *salicus*, *climacus*.

Telles sont les figures neumatiques fondamentales d'où découleront d'autres neumes plus nombreux, mais tous issus de l'une de ces formes simples. Il suffira d'ajouter à ce neume *noyau* ou originaire un des trois qualificatifs suivants : *flexus* (fléchi, addition d'une note grave), *resupinus* (retourné en haut, addition d'une note aigue), *subpunctis* (addition de punctums losangés), pour constituer le neume composé à formes variées, exemple : *scandicus flexus*, *torculus resupinus*, *podatus subtripunctis* etc...

L'apostrophe grammaticale engendre à son tour de nouvelles combinaisons qui aboutissent au *strophicus* (apostropha, distropha, tristropha), au *pressus* (pressus-clivis, pressus-porrectus, pressus-climacus, etc...), et enfin à l'*oriscus*.

Un seul neume reste à part : le *Quilisma*. Sa forme très spéciale a eu le don d'intriguer les paléographes comme les plain-chantistes, et, en dépit des recherches, son origine reste inconnue.

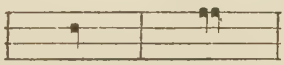
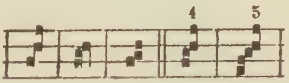
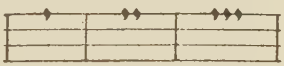
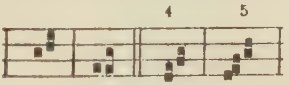
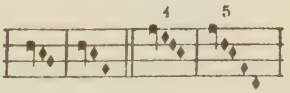
D'autres neumes enfin, issus du double accent aigu et grave au même titre que les groupes simples, subissent cependant une légère modification graphique quand ils se trouvent en contact avec certaines rencontres de voyelles ou de consonnes, dont la prononciation exige une délicatesse particulière. Ils seront écrits avec une dernière note très légère ou plus fine qui signifiera l'adoucissement de la voix dans le passage d'une syllabe à une autre, « *sonus liquescit* », ce sont les *neumes liquescents* ou *semi-vocaux* (*Epiphonus*, *Cephalicus*, *Ancus*).

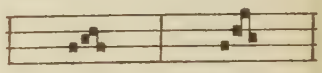
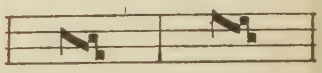
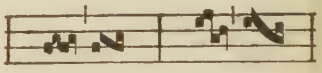
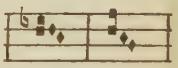
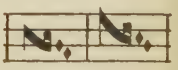
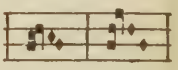
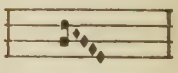
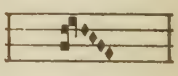
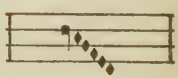
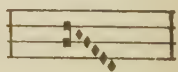
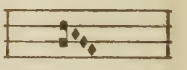
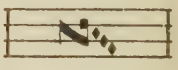
Cette trop sèche statistique serait presque inintelligible, si elle n'était illustrée par les signes graphiques correspondants, empruntés à la notation neumatique qui en précise l'origine, et ensuite traduits en notation carrée ordinaire. Nous distinguons donc les neumes simples, les neumes composés et les neumes liquescents, dont nous donnons en tableaux le nom, l'origine et la notation guidonienne.

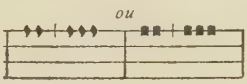
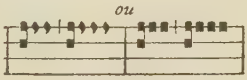
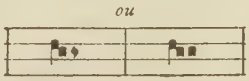
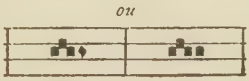
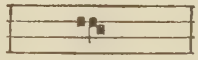
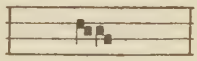
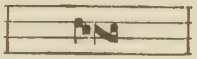
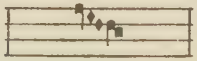
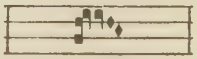
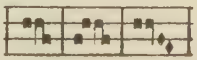
NEUMES GRÉGORIENS

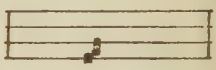
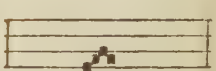
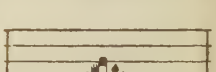
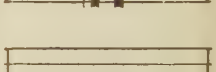
(Manuscrits sangalliens)

I. — Neumes simples

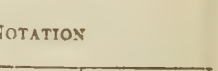
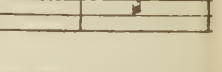
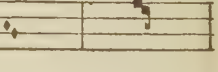
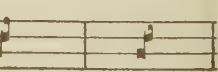
	Noms		Origine	Notation
Notes simples	Punctum carré et losangé.	\ *ou* •	accent grave.	
	Virga *ou* Bivirga.	/ *ou* /	accent aigu.	
	Apostropha.	❜	apostropha.	
Neumes de deux notes	Pes *ou* Podatus.	⌋ *ou* !	g. a.	
	Clivis.	⌉	a. g.	
Neumes de trois notes	Scandicus. (*Scandere*).	⌋ ⌋ ⌋	g. g. a.	
	Salicus. (*Salire : sauter*).	/ / /	g. g. a.	
	Climacus. κλίμαξ échelle.	/· /·· /···	a. g. g.	
	Torculus. *Machine à presser*).	⌉ ou ⌉	g. a. g.	
	Porrectus. (*Allongé?*)	⌇	a. g. a.	

II. — Neumes composés.

	Noms	Origine	Notation
Neumes flexi	Scandicus *flexus*	g.g.a.g.	
	Salicus *flexus*	g.g.a.g.	
	Porrectus *flexus*	a.g.a.g.	
Neumes resupini	Torculus *resupinus*	g.a.g.a.	
	Climacus *resupinus*	a.g.g.a.	
Neumes subpunctes — Subbipunctis	Pes *subbipunctis*	g.a.g.g.	
	Porrectus *subbipunctis*	a.g.a.g.g.	
	Scandicus *subbipunctis*	g.g.a.g.g.	
Subtripunctis	Pes *subtripunctis*	g.a.g.g.g.	
	Porrectus *subtripunctis*	a.g.a.g.g.g.	
Subdiatesseris	Pes *subdiatesseris*	g.a.g.g.g.g.	
	Scandicus *subdiatesseris*	g.g.a.g.g.g.g.	
Subdiapentis	Virga *subdiapentis*	a.g.g.g.g.g.	
	Pes *subdiapentis*	g.a.g.g.g.g.g.	

Nota. — Quand le neume simple est précédé du *punctum*, il prend le nom de *praepunctis*. Exemple : *porrectus-praepunctis* :

	Noms	Origine	Notation
Strophicus	Strophicus : di- *ou* tri-stropha		
	Pes strophicus	g.a.apost.	
	Clivis strophica *ou* cum Orisco	a.g.apost.	
	Torculus strophicus *ou* cum Orisco	g.a.g.apost.	
Pressus	Pressus	a.ap.g.	
	Pressus : clivis-clivis	a.g.ap.g.	
	Pressus : clivis-porrectus	a.g.ap.g.a.	
	Pressus : climacus-clivis	a.g.g.ap.g.	
	Pressus : scandicus-climacus	g.g.a.ap.g.g.	
	Trigon		

		Noms	Origine		Notation
Quilisma	Précédé d'un punctum	Punctum et quilisma podatus		g.q.a.	
		Punctum et quilisma torculus		g.q.a.g.	
		Punctum et quilisma pes subbipunctis		g.q.a.g.g.	
	Précédé d'un groupe	Clivis et quilisma torculus		a.g.q.a.g.	
		Torculus et quilisma torculus		g.a.g.q.a.g.	
		Climacus et quilisma pes subbipunctis		a.g.g.q.a.g.g.	

III. — Neumes liquescents

	Noms	Origine		Notation
Neumes Liquescents	Epiphonus *ou* Podatus liquescent		g.a.	
	Cephalicus *ou* Clivis liquescente		a.g.	
	Ancus *ou* Climacus liquescent		a.g.g.	
	Porrectus liquescent		a.g.a.	
	Scandicus liquescent		g.g.a.	
	Torculus liquescent		g.a.g.	

Avant le perfectionnement de l'écriture musicale tenté avec succès par Gui d'Arezzo, dans les anciens manuscrits le copiste se contentait de tracer le signe neumatique sans préciser l'intervalle à franchir. Le Maître-Chantre y suppléait en faisant apprendre par cœur à ses élèves la mélodie qu'il exécutait devant eux. Les signes neumatiques ne faisaient qu'aider la mémoire de l'exécutant, en prévenant les caprices de la fantaisie. Cependant de temps à autre on rencontrait, semées à travers les signes chironomiques quelques lettres mélodiques, qui avaient pour but d'indiquer les intervalles; mais elles ne fournissaient que des indications vagues, approximatives, qui ne parvenaient pas à fixer avec certitude et précision l'intervalle voulu par le compositeur (1). Les voici telles que les donne le *Nombre musical* (n° 91).

Elévation :
- **a** — Ut *altius* elevetur admonet.
- **l** — *Levare* neumam.
- **s** — *Sursum* scandere
- **g** — Ut in gutture garruletur *gradatim.*

Abaissement :
- **d** — Ut *deprimatur.*
- **i** — *Iusum* vel *inferius* insinuat.

Unisson :
- **e** — Ut *equaliter* sonetur.

Notre notation moderne est heureusement plus riche, et grâce à la forme des notes, à la portée et aux clefs, *les intervalles* sont désormais nettement déterminés. D. M. consacre un chapitre (III) à étudier ceux qui sont acceptés dans le plain-chant : la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave. Des exercices nombreux, admirablement graphiés, viennent joindre progressivement la pratique à la théorie.

Tout naturellement cette analyse des intervalles conduit à l'étude des *Modes.* Mais ici le R. P. est très bref; il donne les motifs de son laconisme : « Les études sur les Modes grégoriens sont encore si peu avancées; les résultats proposés si peu certains, que l'on peut, jusqu'à nouvel ordre, s'en tenir à la théorie des huit modes enseignés depuis des siècles : elle est simple, claire, pratiquement elle suffit. Il est du reste nécessaire, dans une *Méthode* qui doit servir à l'interprétation des éditions modernes, de se conformer aux divisions modales adoptées dans ces livres (n° 178). »

(1) Cf. l'excellent article de R. Baralli sur le sens précis des groupes de lettres romaniennes *sv*, *iv*, *sb*, *ib*, *ab*, *ib* dans les manuscrits sangalliens. Ces notes sont adressées au R. P. dom G. Beyssac, moine de Solesmes (*Rassegna Gregoriana*, 1908, p. 325).

II. – Signes rythmiques dans les anciens manuscrits et leur traduction dans l'École de Solesmes.

Dans la première partie de ce travail, en résumant l'œuvre de Solesmes au point de vue du rythme, nous notions que les manuscrits « les plus parfaits, les plus intelligibles » et dépositaires de la tradition rythmique dans toute sa pureté primitive étaient ceux de Saint-Gall et de Metz.

Ornés de signes précieux, de lettres significatives, ils offrent en eux-mêmes des garanties scientifiques incontestables. Ils ont été rédigés sous le contrôle de deux membres de la *Schola* romaine : Pierre et Romain, envoyés par le Pape Hadrien, sur la demande de Charlemagne. Ces deux chantres, éloignés l'un de l'autre par une circonstance providentielle, agirent séparément sans jamais se consulter et aboutirent aux mêmes conclusions rythmiques, avec une précision inexplicable si on n'admet pas l'existence d'une méthode objective, jadis acceptée dans la vieille école de S. Grégoire dès le VIII^e^ et IX^e^ siècle et soigneusement gardée dans la *Schola* romaine. C'est aux manuscrits d'origine *sangallienne* et *messine* que Solesmes emprunte principalement sa rythmique grégorienne.

Les sémiographies rythmiques des écoles de Saint-Gall et de Metz diffèrent sensiblement, tout en se rapprochant d'une façon constante dans leur signification. Aussi D. M. éprouve-t-il le besoin de faire connaître les signes employés dans ces deux familles. — Il nous suffira ici de présenter seulement les signes rythmiques *sangalliens;* les signes messins, graphiquement différents, sont fidèlement les mêmes dans leur traduction pratique.

Les manuscrits sangalliens emploient deux sortes de signes rythmiques : 1° les signes rythmiques proprement dits, — 2° les lettres dites romaniennes.

1° Signes rythmiques sangalliens proprement dits. — « On en distingue deux classes : *a*) les signes rythmiques qui affectent les neumes purs en les *modifiant*, *b*) les signes qui les affectent en *s'ajoutant* à leurs formes primitives (n° 68). »

Les premiers, que nous appellerons *signes modificateurs*, allongent, épaississent, accentuent les lignes constitutives des neumes et entrent ainsi dans la forme graphique des groupes ; — les seconds, que nous nommerons *signes additionnels*, consistent simplement dans l'adjonction d'un petit trait *episématique* (ἐπισημαίνω) qui vient tantôt se placer à la tête de la *virga*, tantôt se joindre au *punctum*.

C'est ici que s'impose une remarque fondamentale : qu'il s'agisse des signes modificateurs ou des signes additionnels, les uns et les autres indiquent un allongement des sons, un appui, un retard plus ou moins prononcé, mais jamais la brièveté : *il n'y a pas de signes rythmiques de brièveté*. Donc, en principe, *toutes les notes sont égales* quand elles ne sont pas affectées du signe rythmique ou

d'allongement. Il reste à présenter ces différents signes avec leur traduction dans les éditions de Solesmes.

SIGNES RYTHMIQUES SANGALLIENS

I. — Signes modificateurs

Noms	Notes et Neumes ordinaires	Notes et Neumes rythmés	Traduction de Solesmes
Punctum planum *ou* **Virga jacens.**			
Pes quadratus.			
Pes quassus.			
Torculus allongé.			

II. — Signes additionnels

Noms	Notes et Neumes ordinaires	Notes et Neumes rythmés	Traduction de Solesmes
Punctum planum avec épisème à l'extrémité.			
Virga isolée avec épisème.			
Podatus avec épisème.			
Clivis avec épisème sur 1re note.			
Clivis avec épisème sur 2e note.			
Torculus avec épisème sur 2e note.			
Torculus avec épisème sur 3e note.			
Porrectus avec épisème sur note finale.			
Scandicus avec épisème.			
Climacus avec épisème.			
Neumes composés.			

2° **Lettres significatives romaniennes.** — Les auteurs sangalliens, et très probablement *Romanus* lui-même, aux signes précédents ajoutèrent des *lettres* qui devaient aider l'action rythmique. Une explication de Notker, moine de Saint-Gall (+ 912), en donne la signification très authentique. Ce document conservé dans le manuscrit 381 du célèbre monastère et abrégé dans le Codex 371 de Leipzig est reproduit *in extenso* dans la *Paléographie Musicale* (t. IV, p. 10).

Cette traduction des lettres romaniennes est d'une sûreté incontestable, car elle a été donnée par un personnage presque contemporain de Romanus. « Celui-ci arriva à Saint-Gall vers l'an 790; on sait qu'il resta longtemps dans ce monastère et qu'il y mourut. De son côté, le B. Notker fut amené dans la même abbaye dès sa jeunesse, c'est-à-dire dans la première moitié du IX^e^ siècle, et il y est mort dans un âge très avancé, en 912. S'il n'a pas entendu le vieux maître romain, il a certainement reçu les leçons de ses élèves immédiats; il a chanté sur les manuscrits neumatiques enrichis de ses annotations; sa parole ne peut être que l'expression la plus vraie de la pratique de l'école sangallienne (1). »

On distingue deux sortes de lettres significatives romaniennes : *a*) les lettres rythmiques *fondamentales* ou essentielles qui, au nombre de sept, ont une signification précise par elles-mêmes, — *b*) les lettres *additionnelles* qui, au nombre de trois, ont un sens simplement comparatif, soit pour augmenter, soit pour modérer la valeur rythmique des lettres précédentes; elles s'ajoutent donc aux lettres fondamentales, d'où leur nom de lettres additionnelles ou accidentelles. A ces lettres significatives s'ajoutent, dans les manuscrits sangalliens, certains sigles ou abréviations qui ne sont pas mentionnées par Notker et dont l'importance rythmique est moins grande.

I. — LETTRES ESSENTIELLES OU FONDAMENTALES

Retard :	**t**	— *Trahere* vel *tenere*.
	x	— *Exspectare*.
	m	— *Mediocriter* moderari melodiam.
Célérité :	**c**	— Ut cito vel *celeriter* dicatur.
	[ℛ	— *Statim*, *Strictim*].
Intensité :	**p**	— *Pressionem* vel *perfectionem* significat.
	f	— Et cum *fragore* feriatur.
	k	— *Clange* significat.

(1) *Paléographie Musicale*, T. IV, Préface, p. 11.

II. — LETTRES ADDITIONNELLES OU COMPARATIVES

b — Ut *bene* teneatur, exspectetur : tb, xb.
v — *Valde* » : tv, xv.
m — *Mediocriter* » : tm, xm.

III. — SIGLES ROMANIENS

Cō — *Conjungatur*, lié, conjoint, fondu.
Leñ — *Leniter*, avec douceur.
Moll — *Molliter*, avec douceur, délicatesse.

Deux lettres méritent une attention particulière : le *t* et le *c*. Le *t* = *tenete* marque une tenue de la voix ; il s'échange avec l'épisème et on rencontre souvent dans les manuscrits la clivis ⸝ pour ⸝. Il y a cependant des nuances dans cet allongement, car le *t* peut doubler la note. De même le *t* s'échange avec l'*x* = *exspectate* ; mais, plus souvent, l'*x* se place entre deux groupes, deux incises, deux membres de phrase pour indiquer un retard de la voix, *mora vocis*, et Solesmes traduit ce signe par un point noir qui donne à la note précédente la valeur de deux temps simples (nº 93 et 94).

Le *c* = *celeriter* n'est qu'une simple nuance d'animation imprimée au mouvement du passage exécuté ; il correspond à l'*animato*, l'*accelerando*, le *piu mosso* de notre musique moderne, mais il ne change en rien *la valeur foncière* des notes. Quelquefois même il n'aura pour objet que de faire rentrer une allure rallentie dans le mouvement normal et correspondra à l'*a tempo* de notre musique moderne.

Cette double interprétation du *t* doublant parfois le temps de la note et du *c* n'agissant jamais sur la valeur foncière de la note n'a rien de fantaisiste, si on écoute le langage des manuscrits. En effet « les notateurs, même les plus corrects, emploient ou négligent cette dernière lettre avec une grande liberté ; et cela jusque dans les passages identiques. Si le *c* entraînait une modification *temporelle absolue* des notes et des groupes qui en sont affectés, il ne serait pas traité avec cette insouciance légère et négligente par les copistes les plus scrupuleux. Quand il s'agissait de changements atteignant la substance du rythme, ils étaient fort attentifs à n'oublier ni lettres ni signes. Le *t*, par exemple, était rarement omis dans les cas où il devait doubler une note. » Puis comme *confirmatur* nous pourrions remarquer que certains manuscrits omettent complètement les lettres et se contentent de signes. Or, certaines lettres qui ont une véritable action sur le rythme ont

leurs équivalences dans l'*épisème* ou le *blanc* qui sépare les neumes, ainsi le *t*, l'*x* : si donc le *c*, lui, n'a pas son équivalence, il est logique de conclure que son absence ne porte aucune atteinte à l'essence du rythme, qu'il n'est qu'une simple nuance d'animation, d'accélération ou de retour à un mouvement précédent, modifié par un *ritardando* quelconque. Remarquons, en passant, combien cette interprétation est à la fois scientifique et esthétique. La science paleographique donne ses conclusions et le bon goût les contresigne sans hésitation.

3° **Signes rythmiques Solesmiens.** — Les signes sangalliens, embrassant signes modificateurs, additionnels et lettres significatives, étaient nombreux et compliqués. Les copistes avaient pour excuse l'infirmité de leur notation neumatique ou chironomique Les progrès dans l'écriture mélodique, réalisés surtout par l'adoption de la notation carrée et diastématique, devaient perfectionner la figuration comme la signification des signes rythmiques ; d'autre part la science expérimentale de l'école de Solesmes offrait les meilleures garanties de naturel et de simplicité. « Il fallait faire simple, facile et traditionnel à la fois (1). » Les Bénédictins ont admirablement réussi.

Trois signes seulement sont adoptés et traduisent fidèlement les signes des manuscrits : l'épisème vertical, l'épisème horizontal et le point noir.

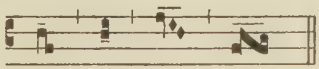
a. — *L'épisème vertical* consiste dans un petit trait ajouté au dessous de la note . — Les manuscrits attachaient l'épisème à la note elle-même, comme nous l'avons vu dans le podatus ou la clivis , aussi tout d'abord les Bénédictins pensèrent-ils bien faire en joignant le trait vertical épisématique à la note elle-même . Ils renoncèrent à cette jonction pour se conformer au décret de la S. C. des Rites du 14 février 1906 : « Signa quæ forte fuerint superinducta nullatenus notularum formam... afficere debent. » — Ce n'est pas le lieu de démontrer la relation entre ce signe et ceux des manuscrits, nous l'établirons plus loin. Qu'il suffise de nous rappeler que cet épisème correspond à l'ictus rythmique, c'est-à-dire à l'appui des mouvements binaire et ternaire de la mélodie, chute, cadence qui est en même temps fin d'un premier mouvement et principe d'un mouvement nouveau, à l'exemple de la pile d'un pont qui est à la fois appui de la première arche et départ de la seconde.

(1) D. Mocquereau, *Le décret du 14 février 1906*, p. 5.

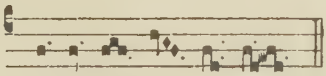
Notons cependant que les épisèmes verticaux n'indiquent pas *tous* les mouvements élémentaires du rythme binaire ou ternaire. Ils n'interviennent que dans les cas où la physionomie de la note ou du groupe de notes est insuffisante à fixer la marche rythmique. C'est ainsi que certaines notes affectées de l'ictus rythmique ne sont pas accompagnées de l'épisème vertical. Ce sont les suivantes : 1° La note rendue longue par le *point-mora* ; — 2° la première note du *pressus* ou de l'*oriscus* ; — 3° la note qui précède le *quilisma* ; — 4° et en général la première note de chaque neume, sauf dans le cas où elle serait immédiatement précédée ou suivie d'une note épisématique, car deux ictus rythmiques de suite sont inadmissibles (1).

Le notateur solesmien a supprimé ces signes qui n'étaient pas strictement requis (l'indication de la formule mélodique étant suffisante), afin de rendre sa g·aphie rythmique plus simple et plus facile.

b. — *L'épisème horizontal* est la reproduction fidèle du trait horizontal rencontré à chaque pas dans les manuscrits, il indique une nuance de léger prolongement. Il se place soit sur une note, soit sur un groupe entier de deux ou trois notes qui sont ainsi discrètement retardées.



c. — *Le point-mora* après une note, double à peu près cette note qui le précède. Il est la traduction tantôt des lettres rythmiques *t* = *tenete*, *x* = *exspectate*, ou du signe *épisématique* rencontré dans les manuscrits neumatiques, tantôt du *léger blanc* remarqué entre deux groupes du manuscrit guidonien, etc. et indique la fin d'une incise, d'un membre de phrase, d'une phrase mélodique.



(1) Cette dernière règle est applicable à la *virga* culminante de la fin ou du centre de certains groupes ; cette *virga* en effet peut être assimilée à la première note d'un groupe ordinaire.

Cf. *Nombre musical*, II° partie, n° 261 et suiv.

III. — Rôle des signes rythmiques dans la mélodie.

La composition mélodique distingue la note simple et les groupes : groupes isolés, et groupes joints ensemble dans la phrase musicale.

1° **La note simple, son indivisibilité.** — Le premier problème qui s'impose est l'étude de la note elle-même ou de *l'indivisibilité du temps simple.* Deux signes fondamentaux, nous l'avons vu, sont la racine de tout neume : le *punctum* ou accent grave et la *virga* ou accent aigu. Quelle est la valeur rythmique de ces deux notes primordiales et essentielles? Y a-t-il entre elles identité quantitative et dynamique, ou doit-on considérer le *punctum* comme une brève et la *virga* comme une longue? Ce problème est d'autant plus important qu'il est plus discuté. Dans le camp des contradicteurs de l'indivisibilité du temps simple, se rangent tout d'abord les mensuralistes dont les systèmes sont multicolores depuis le système à mesures strictement égales, agrémentées de toutes les fantaisies musicales du R. P. Dechrevrens (1), jusqu'au système à rythme métrique plus sévère de Mgr Foucault (2); — à la suite ce sont les partisans irréductibles des éditions rémo-cambraisiennes qui veulent maintenir la distinction des quatre notes fondamentales : « la longue, la note à queue, la simple carrée, commune ou brève, et la semi-brève. Cette dernière vaut la moitié de la note carrée, la note carrée en vaut le double, et la longue le triple (3). » — Ce sont enfin certains plain-chantistes dont les essais sont semés de notes les plus variées depuis la double-croche jusqu'à la blanche en passant par la croche, la croche pointée, la noire et la noire pointée (4).

Dom Mocquereau répond à la question avec toute l'ampleur que réclame la gravité du problème. La thèse est nette et sans exception : « *La différence de forme entre le punctum et la virga ne répond à aucune distinction rythmique de durée ou de force : l'un et l'autre signe ne valent par eux-mêmes qu'un temps simple :* cette différence a trait uniquement à l'ordre mélodique, le *punctum* indique toujours une note relativement grave, et la *virga* une note élevée (n° 210). » Si parfois le *punctum* et la *virga* reçoivent une

(1) *Les vraies mélodies grégoriennes* en notation rythmique moderne.
(2) *Questions grégorienhes*, proposées par S. G. Mgr l'Evêque de Saint-Dié.
(3) *Avertissement* de l'Antiphonaire de l'édition Reims et Cambrai, p. XII.
(4) *Ami du Clergé*, 1904, p. 373.

augmentation de durée, cette modification viendra ou de la *position* de la note dans la phrase ou d'une *adjonction* rythmique extrinsèque : signes ou lettres.

Les manuscrits déposent en faveur de cette conclusion avec une incomparable abondance d'arguments : *a) l'origine* de ces deux notes traduisant l'une l'accent grave, ou l'abaissement de la voix, l'autre l'accent aigu, ou l'élévation de la voix, constitue déjà une forte présomption en faveur de leur rôle exclusivement mélodique. C'est ce que démontre en fait l'analyse des antiennes et des pièces de l'Antiphonaire ou du Graduel grégoriens, où les deux signes répondent exclusivement à la gravité et à l'acuité relatives des sons qu'ils représentent, sans aucune considération de quantité ou de dynamie. — *b*) Dans les *récitations unissoniques*, le *punctum* se place sur la corde récitative plus basse et la *virga* sur la corde plus élevée. En outre, ces successions se remarquent à tout instant dans le cours vivant de la phrase grégorienne, où le *punctum* succède à la *virga* et réciproquement, pour signifier une note relativement plus basse ou plus élevée dans l'ordre mélodique. — *c*) Bien plus, les copistes, pour tracer les mêmes notes, les mêmes phrases, se servent parfois indifféremment ou du *punctum* ou de la *virga :* c'est donc qu'ils considèrent ces signes comme identiques au point de vue rythmique, quantitatif ou dynamique. — D'autres preuves, péremptoires comme celle tirée de l'emploi simultané des punctums et des virgas dans *l'organum* à deux voix, pourraient être utilement produites, mais nous ne voulons pas dépasser le cadre d'un simple et rapide exposé.

Cette étude critique de l'auteur du *Nombre musical* est d'autant plus remarquable qu'elle arrache un aveu d'admiration aux adversaires les plus irréductibles de l'école de Solesmes (1).

---

(1) « L'indivisibilité des temps, l'équivalence quantitative et dynamique du *punctum* et de la *virga* surtout, sont remarquablement traités. » (*La tribune de S. Gervais*, novembre 1908, p. 259).

En revanche, ces témoignages n'ont pas convaincu *L'Ami du Clergé* qui continue à nier l'indivisibilité du temps simple : « L'égalité des notes dans le corps des divisions mélodiques donne à la marche du chant un caractère de monotonie que les *ictus*, se produisant à deux ou trois notes d'intervalle, ne suffiraient pas à dissiper (n° du 6 août 1908; p. 746). » Puis ne pouvant contester l'admirable beauté du chant des moines de Solesmes, *l'Ami* ajoute : « En pratique, ses chantres (de dom Mocquereau) ne l'observent pas (cette égalité); nous l'avons constaté en suivant leurs offices pendant près d'une semaine. » — Ces lignes nous sont tombées sous les yeux en septembre dernier, sur le chemin de la Chartreuse de Parkminster à Quarr-Abbey; nous avons voulu en constater le fondement en écoutant attentivement le chœur de Solesmes, et avec l'esprit de la plus rigoureuse impartialité. Nos impressions ont été tout autres et nous avons reconnu sans la moindre hésitation l'union étroite de la théorie et de la pratique dans le chant de Solesmes : la plus stricte égalité

2° Le groupe isolé. — La note répond a un son complet dans la mélodie comme la syllabe à une émission vocale complète dans le discours. Le rapprochement de plusieurs notes aboutit à un groupe musical comme la réunion de plusieurs syllabes forme un mot grammatical. « C'est qu'en effet le groupe neumatique peut être comparé au *mot* du discours. Le *mot* considéré isolément, en dehors de la phrase, a sa forme spéciale, son individualité propre ; en dépit des syllabes plus ou moins nombreuses qui le composent, il a son unité et son rythme... Il en est de même du *groupe neumatique*. Lui aussi, en tant que groupe, jouit d'une existence personnelle, d'une pleine autonomie, et ses deux, trois, quatre, cinq notes distinctes ne troublent en rien son unité, et il exprime, à sa manière, une idée musicale mélodique et rythmique qui n'est pas celle du groupe voisin (n° 253). » Il suit de là que le *groupe isolé* a ses lois foncières, son exécution particulière; il importe donc de préciser le rôle rythmique des trois signes solesmiens sur les groupes isolés.

Le R. P. distingue ici le *groupe rythmé* et le *groupe-temps*. Le premier « est celui qui, avec ses seules ressources, possède tout ce qu'il faut pour constituer un *rythme complet* (élémentaire ou composé), c'est-à-dire au moins un élan (arsis) et un repos (thésis); par suite le groupe-rythmé a nécessairement sur sa dernière note un *ictus rythmique* » qui, à la fin d'une incise, d'un membre, d'une phrase, est toujours une note longue (n° 267). — Le second est celui qui est privé de l'*ictus rythmique* sur sa dernière note et qui demande après lui « une suite mélodique et rythmique ou au moins une note finale ictique pour y appuyer le repos définitif du rythme (p. 271). » Il est une partie du rythme, un simple *temps composé* soit arsique, soit thétique du groupe rythmé. — Pour reprendre l'analogie de la phrase mélodique avec la phrase du discours, le groupe rythmé est un mot complet qui par lui-même exprime une idée complète; le groupe-temps, à l'instar de la conjonction, de la préposition, de l'adverbe ou mieux du mot ou syllabe préfixe ou suffixe, n'a de sens que par son union avec le mot qui accompagne et dont il fait en quelque sorte partie par son attrait grammatical.

---

existe dans toutes les notes qui ne sont pas élargies par l'*épisème* ou la *mora-vocis*. L'*Ami* vraisemblablement éprouvait le besoin de ne pas infirmer son système exposé en 1904 dans une suite d'articles où les divisions du temps vont de la blanche à la double-croche. Or les moines chantent admirablement. C'est pourquoi le dilemne s'imposait : ou ce chant répond à la théorie solesmienne et cette égalité des notes, telle que l'enseigne D. M. n'engendre aucune monotonie; — ou ce chant est une fantaisie charmante à côté d'une doctrine qui lui reste étrangère et l'inégalité des notes communes est un principe nécessaire d'esthétique grégorienne, comme le veut l'*Ami*. Ce dernier opta pour la seconde explication !

Quelle sera l'action rythmique du trait horizontal, du point-mora, de l'épisème vertical sur ces différents groupes isolés?

a. — *Le petit trait ou épisème horizontal* se place sur une ou plusieurs notes et quelquefois sur tout le groupe et demande un élargissement ou une prolongation discrète, gracieuse et plus ou moins intensive selon l'allure de la phrase. Ce signe ne peut être l'objet de contestation ou même d'hésitation, car il est la reproduction fidèle des épisèmes des manuscrits neumatiques rythmés (1).

b. — *Le point-mora* double la note qui le précède, et à ce titre il indique le repos, la chute, l'appui du groupe-rythmé. Quand donc le groupe se terminera par une note simple, ce point, appelé justement « *mora-vocis* », interviendra pour fermer le rythme de l'incise, du membre, de la phrase. Quelquefois même, sur les indications des manuscrits, le rythme demandera l'adjonction de deux points successifs aux groupes binaires (*podatus*, *clivis*), qui terminent le membre ou la phrase, et c'est ainsi que le point-*mora* invite la voix à prendre son appui ou son repos.

c. — Plus délicate est la détermination du rôle précis de *l'épisème vertical*. Ce signe, avons-nous dit ailleurs, indique les plus petites subdivisions binaires et ternaires du rythme libre. Tout mouvement en effet, le plus modeste soit-il, comprend essentiellement deux éléments : l'élan ou le levé (*arsis*) et le repos ou l'appui (*thésis*). Sur ce repos thétique se place l'*ictus rythmique* qui devient ainsi le touchement de chacun des mouvements binaires et ternaires de la mélodie, par suite le principe de distinction de chacune des subdivisions rythmiques.

En principe, l'*ictus rythmique* se place : *a*) sur toute note longue, allongée soit par le point-*mora*, soit par une nouvelle note qui redouble la dernière du groupe (*pressus*, *oriscus*), *b*) sur la première note de chaque groupe neumatique.

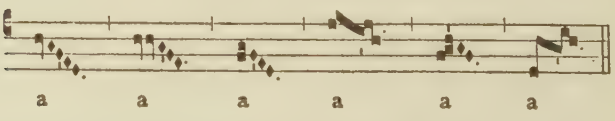
Cette dernière règle supporte d'importantes exceptions, déterminées par les anciens manuscrits rythmés et qui par suite ne laissent rien à l'arbitraire ou au caprice. Assez souvent en effet le copiste sangallien ou messin prend la peine de noter l'épisème de prolongation avant ou après la première note du groupe. Or l'appui, le temps lourd et prolongé, comme le remarque M. Vincent d'Indy, à la suite des meilleurs rythmiciens, est l'indication du touché ou de la thésis, en d'autres termes, de l'*ictus rythmique*. D'autre part,

(1) Les adversaires eux-mêmes sont contraints de l'avouer : « Les *traits horizontaux* sont légitimes *en principe*. » (*Revue de Chant-Grégorien*, Novembre-Décembre 1909, Art. « Mise au point » p. 60.)

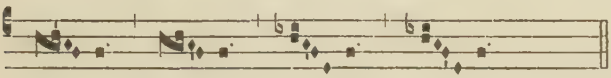
comme on ne peut concevoir deux *ictus* rythmiques se succédant immédiatement, la première note du neume perd l'*ictus*, qui va se placer sur la note précédente ou suivante, ornée du *trait romanien*. Rien dans la sémiographie guidonienne n'indique cette exception; c'est alors que le rythmicien de Solesmes intervient heureusement et place son signe « *ictus* » ou *petit trait vertical* sur la note affectée de l'épisème sangallien ou messin (1), et prévient ainsi toute erreur rythmique dans l'interprétation du groupe.

Un autre embarras se présente. Le groupe-rythmé ou groupe-temps peut se composer de cinq, six, sept notes. Or, les lois générales du rythme exigent une subdivision au centre de tous ces groupes, subdivision qui, là encore, n'est nullement évidente dans la notation guidonienne ordinaire. De nouveau le rythmicien de Solesmes vient aider le chantre et l'accompagnateur et place son *épisème vertical* sur la troisième ou quatrième note centrale du groupe, et toujours de préférence sur celle qui porte le trait *romanien* des manuscrits quand il existe (1). Mais, d'une façon générale, quelles seront, dans cette hypothèse, les règles qui présideront au choix définitif de la note ictique? Ici le problème se complique et serait trop long à résoudre.

Il suffit de répondre avec D. M. que « l'extrême variété des cas ne permet guère d'établir des règles fixes sur la place des touchements. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il faut poser les ictus de préférence sur les notes modales, en s'inspirant du contexte et de la marche mélodique et rythmique. C'est ici que les signes rythmiques romaniens, messins et autres sont d'un grand secours (1). Mais cette fixation des *ictus* est un travail de l'éditeur et non du chanteur. La notation doit épargner ce souci aux exécutants et aux accompagnateurs (n° 291). » C'est précisément le grand service que rendent aux uns et aux autres les éditions solesmiennes! Donnons quelques exemples :

Groupes-rythmés de cinq notes.

(1) Remarquons en passant combien cette conclusion est inexacte : « *Les épisèmes verticaux* des éditions dites rythmiques ne peuvent en aucune façon se réclamer des manuscrits, même romaniens. Ils sont étrangers à toute la tradition grégorienne écrite et notée.» (*Revue du Chant Grégorien*, Novembre-Décembre 1909, Art. « Mise au point », p. 60.)

Groupes-temps de cinq notes.

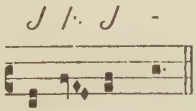


3° **Le groupe dans la mélodie.** — Dans l'analyse du discours, l'étude de la syllabe conduit à l'étude du mot en lui-même, celui du mot isolé à l'examen de son rôle dans la phrase. Le mot en effet, d'une façon normale, bien qu'il représente une idée complète, n'est pas appelé à vivre solitaire, ses liens sont étroits avec les termes qui l'environnent et avec eux il concourt à créer le discours. — Jusqu'ici nous avons étudié en premier lieu la note ou syllabe mélodique, ensuite les qualités « individuelles » des groupes ou mots mélodiques; il nous reste à analyser, pour nous servir de la suggestive expression de D. M., les « aptitudes sociales » de ces mêmes groupes et à fixer leurs relations réciproques dans la phrase mélodique. Ces fonctions de « sociabilité » se résument dans la double question de la *jonction* et de la *disjonction* des groupes.

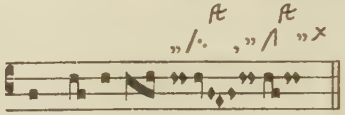
A. — La JONCTION des groupes s'opère de trois manières : par simple juxtaposition, par enchaînement, par fusion.

a. — *La juxtaposition*, qui est le propre du groupe-temps, s'accomplit par le rapprochement des groupes, sans distinction de *mora-vocis*. Naturellement l'*ictus rythmique* tombe sur la première note de chaque neume. — Les manuscrits indiquent ce mode de jonction de trois façons : soit par le *simple rapprochement* graphique des groupes, ce moyen, souvent très négligé par les copistes, est sujet à caution; soit par l'*absence de toute lettre d'allongement* à la fin des groupes : *t* = *tenete*, *x* = *exspectate*; soit, et mieux encore, par *la présence de certaines lettres significatives romaniennes*, présentées plus haut, par exemple : *c* = *celeriter*, *ſt* = *strictim*, *cõ* = *conjungatur*, etc... Ces lettres préviennent tout arrêt et tout retard. Exemples :

Preuve négative : *absence de toute lettre d'allongement :*



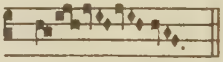
Preuve positive : *présence des lettres romaniennes :*



Les signes *c* et *f* s'opposent à tout arrêt et indiquent la simple juxtaposition des groupes.

b. — « *L'enchaînement* entre deux groupes neumatiques a lieu lorsque la fin d'un groupe et le début du suivant se rassemblent, s'agglutinent, sans se confondre cependant, pour former un seul temps binaire ou ternaire (n° 323). » Ici, D. M. enrichit sa démonstration d'exemples plus nombreux et admirablement choisis. Là en effet s'accuse davantage la différence des conceptions rythmiques du musicien moderne et du musicien grégorien ; aussi, pour n'être pas suspect d'allure aprioristique, l'auteur multiplie les témoignages sémiographiques des manuscrits afin de rendre plus évidente toute l'objectivité de la méthode solesmienne.

Prenons seulement l'un des exemples les plus saisissants, emprunté à la formule si connue des graduels du 5e ton.



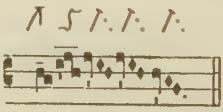
Deux façons de rythmer cette phrase et d'en réunir les groupes : ou par *simple juxtaposition*, avec ictus rythmique au début de chaque neume, et ces groupes restent groupes-temps, — ou *par enchaînement*, avec ictus rythmique à la fin de chaque neume et ces neumes (sauf la clivis du début), deviennent groupes-rythmés ou complets.

Juxtaposition. Enchamement.

Quelle est la pensée du compositeur inconnu? Elle seule peut fixer le choix définitif.

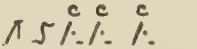
Si les manuscrits donnent la version suivante, la première jonction, ou la jonction par juxtaposition, l'emportera :

Manuscrits :

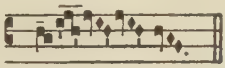


Si au contraire les codices sangalliens transcrivent la version qui suit, la seconde jonction, ou la jonction par enchaînement, s'impose :

Manuscrits :



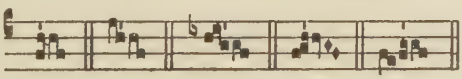
Traduction :



Or tel est le langage des manuscrits, et il suffit pour les comprendre de se reporter aux signes rythmiques expliqués plus haut.

La *clivis* ⟋, avec son signe additionnel placé sur la première note, indique l'appui, par suite l'ictus rythmique, c'est le seul groupe-temps du mélisme. — Le *torculus* ∫, avec ses signes modificateurs, est tout entier élargi et porte un ictus rythmique sur la première note et un second sur la troisième. Ce dernier appui est destiné à préparer la légèreté du *climacus* suivant. Le *slargando* général est traduit par un épisème ou trait qui s'étend à tout le groupe. — Enfin, un signe modificateur épisématique et une lettre romanienne seront la preuve de l'enchaînement des neumes voulu par le compositeur. En effet, le *punctum planum* à la dernière note des *climacus*, indique un léger appui et allongement qui attirent naturellement l'ictus rythmique. Le *c* = *celeriter* au-dessus de la *virga* « avertit de ne pas s'arrêter, de ne pas appuyer ces notes culminantes, sur lesquelles il faut au contraire glisser *leggieramente* ; c'est la conséquence de l'appui rythmique (n° 326) (1). »

c. — *La fusion* des groupes constitue la troisième façon de les joindre ensemble. « Elle se produit dans le cas de *pressus*, lorsque la dernière note d'un groupe et la première du suivant se fondent en une seule note longue, valant deux temps simples (n° 353). »



L'ictus rythmique tombe dans ce cas sur la note finale du premier groupe, et, comme deux ictus de suite sont inadmissibles,

(1) Remarquons de nouveau l'étroite relation de l'épisème vertical avec le signe romanien, dont cet épisème est la fidèle traduction. La thèse qui affirme « que les épisèmes verticaux n'ont aucun droit à se réclamer de la *tradition* manuscrite » est donc scientifiquement insoutenable pour quiconque prend la peine d'étudier sérieusement la méthode Solesmienne. (Cf. *Revue du Chant Grégorien*, Novembre-Décembre 1909, Art. « Mise au point », p. 60.)

la première note du second neume perd naturellement son ictus rythmique. La graphie rythmique de Solesmes ne met pas cependant l'épisème vertical sur cette dernière note du premier neume, car ce principe ne supposant pas d'exception, il suffit d'affirmer la règle pour être désormais suffisamment averti.

La conclusion qui domine toute cette analyse de la jonction des groupes est la distinction fondamentale de la *juxtaposition* et de *l'enchaînement* des neumes. Ce dernier procédé est de première importance dans la rythmique grégorienne, car il infirme le principe de certains théoriciens modernes qui veulent toujours un ictus, un accent rythmique sur la première note de chaque neume. Pratiquement la nuance entre les deux jonctions est très sensible et toute oreille experte n'aura pas de peine à la saisir : la ligature et la dynamie de la mélodie seront changées, l'appui de la voix sera rejeté doucement de la première note sur la dernière du neume précédent et produira un caractère, un charme que la simple juxtaposition ne peut atteindre. Cette exécution sera à la fois nécessaire et pour le chanteur dont la voix suivra une impulsion toute différente, et pour l'accompagnateur dont l'accord viendra se poser sur la note ictique et non sur la note culminante de chaque groupe.

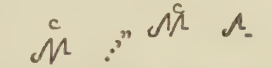
De cette remarque se dégage, une fois de plus, l'importance du signe rythmique solesmien, le petit trait vertical. Dans les éditions non rythmées cette délicatesse, nettement consignée dans les manuscrits, échappe totalement; et la jonction des groupes ne pourra être comprise que sous forme de juxtaposition ou de fusion avec *pressus*. Cette analyse, un peu longue peut-être, de l'union des neumes mélodiques a pour excuse le besoin de noter ce nouvel avantage rythmique de la méthode de Solesmes.

B. — « La DISJONCTION ou la distinction des groupes, dans le cours de la phrase mélodique, se fait au moyen d'un retard de la voix, *mora vocis*, sur la dernière note du groupe. Comme la longueur attire naturellement le repos rythmique, c'est sur cette note que vient se placer le touchement du rythme. Après ce retard et ce touchement, la voix passe au groupe suivant. Ainsi se distinguent les groupes (nº 354). »

Quelles doivent être les sources de cette division rythmique? Évidemment les manuscrits neumatiques. Or, ceux-ci distinguent trois principes de disjonction : *a*) l'*espace blanc* remarqué entre les neumes, mais moyen très incertain parce qu'indécis et flottant dans les manuscrits, — *b*) les *signes rythmiques* sangalliens et messins et spécialement le *punctum planum* tracé à la fin d'un neume. Cette source de distinction ne peut cependant donner une certitude absolue, mais constitue seulement une forte présomption

en faveur de la *mora vocis*, surtout quand « après cet appui se trouve, dans les manuscrits de bonne note, un *espace blanc*, bien clair. »

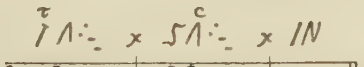
Manuscrits :



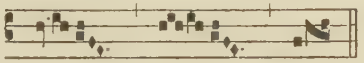
Traduction :

c) *Certaines lettres rythmiques* constituent le troisième principe de distinction. Ce sont les suivantes : le *t* = *tenete* (mss. sangalliens et messins), l'*a* = *augete* (messins), l'*x* = *exspectate* (sangalliens). La plus significative de ces lettres est l'*x*; elle est le signe presque infaillible de la fin de l'incise et du membre de phrase. Elle est en même temps précieuse pour fixer le sens plus indécis des deux autres; quand, en effet, celles-ci se rencontrent avec l'*x* sangallien, on peut leur donner à coup sûr la valeur d'une *mora vocis*. Pour arriver à une conclusion certaine, il faudra donc avoir recours aux équivalences, à la comparaison des lettres et des signes des diverses familles de manuscrits (1). Exemple : Grad. *Ex Sion.*

Manuscrits :



Traduction :



Les éditions non rythmées présentent dans la distinction des groupes des incertitudes très gênantes. Évidemment quand les neumes correspondent chacun à une syllabe, il n'y a aucune difficulté pour suivre les divisions neumatiques, mais quand la mélodie s'abandonne à de luxuriants mélismes sur une même syllabe l'obstacle se présente pressant, presque insurmontable au moins d'une façon constante et sûre dans le chant collectif. Les règles de l'avertissement : « *De notularum cantus figuris et usu*, » données au début de l'édition Vaticane (au 2° du 7°), fixent la distribution des neumes. Elles exigent une légère suspension de la voix, « *mora vocis*, » avec faculté de respirer rapidement, entre les groupes « séparés ou par un espace assez sensible, ou par une

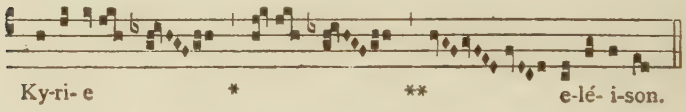
(1) La conclusion qui se dégage de cette analyse c'est que « le seul moyen sûr de reconnaître la jonction de la disjonction des groupes, en d'autres termes la place des *morae vocis*, est le recours aux signes rythmiques sangalliens ou messins (*Paléographie*, tome X, p. 48). » Pourquoi alors condamner leur emploi, si ce recours a été nécessaire à la rédaction de l'édition Vaticane?

petite barre de division. » De même « une note caudée, immédiatement suivie par un neume qu'elle commande, indique non pas une respiration, mais une pause un peu plus étendue. » Il est évident que la séparation indiquée par *la petite barre* sera très suffisante, mais celle traduite par un « *blanc* » plus ou moins accentué, sera pratiquement impossible à remarquer pour ceux qui ne sont par habitués à la notation grégorienne. Bien plus, « *ce blanc* » ne sera pas même toujours évident aux initiés et causera parfois des hésitations pénibles.

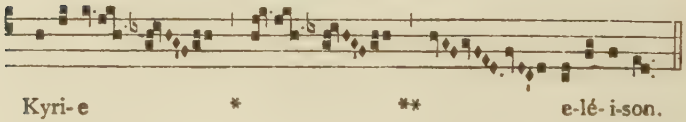
A son tour, l'édition rythmée se contente de noter que la *mora vocis* aura lieu partout où se rencontre le « point-mora » et son évidence graphique à la suite des groupes chassera ainsi toute hésitation, même dans l'exécution collective.

Prenons l'exemple « officiel » donné par l'édition Vaticane (p. XII), en le comparant avec la même formule donnée dans l'édition rythmée Solesmienne :

Édition non rythmée.



Édition rythmée.



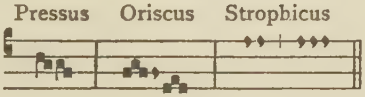
La solution de l'édition rythmée est à la fois plus simple et pour la mémoire à qui on impose une seule règle, formulée en deux mots : « Pause au point-mora », et pour l'œil qui n'a pas à distinguer entre « les blancs » plus ou moins accentués et ceux qui suivent la caudée, mais n'a désormais qu'à remarquer le point-noir clairement graphié. Or, « la simplicité » est la première, la nécessaire qualité que requiert toute exécution collective pour être libre et naturelle. Combien les chefs de chœur savent apprécier cet éminent service de l'école de Solesmes!

***

IV. — Interprétation rythmique de quelques neumes spéciaux.

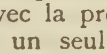
Plusieurs neumes demandent une exécution particulière. Déjà dans leur physionomie graphique ils portent la singularité de leur rôle rythmique ; il convenait donc de compléter l'étude de la mélodie ou des signes mélodiques par un aperçu plus détaillé sur ces groupes spéciaux. D. M. n'y a pas manqué et il termine son ouvrage par une analyse de psychologie très fine et très scientifique (nous avons dit que le rythme était une âme!) sur chacun des neumes suivants : l'Apostropha-Pressus, le Strophicus, l'Apostropha-Oriscus, le Salicus et le Quilisma. — Nous serons très sobre dans cet exposé, notre but exclusif est de souligner les avantages de la méthode de Solesmes traduite pratiquement par les trois signes rythmiques que nous savons.

1° **L'Apostropha-Pressus.** — Trois neumes, avons-nous remarqué, sont formés de l'apostropha, et sont constitués par la rencontre de deux ou plusieurs notes sur le même degré de l'échelle diatonique : de deux notes pour le *pressus* et l'*oriscus* et de deux ou trois pour le *strophicus*.

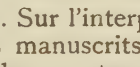


Le *Pressus* a ce caractère que son apostrophe, ou la seconde note ajoutée, se fusionne avec la précédente du même degré et demande pour l'exécution un seul son prolongé et fortement accentué à son temps initial. Sur l'interprétation de ce neume les auteurs se taisent, mais les manuscrits sont plus diserts. Ceux-ci démontrent la fusion des deux notes de même degré par des équivalences de notation. D. M. les met en évidence dans d'ingénieux et nombreux rapprochements neumatiques empruntés aux codices sangalliens et messins. — En outre, le sigle romanien : *cō* = *conjungatur*, placé dans les manuscrits à la rencontre de deux groupes sur un même degré, indique cette fusion de deux notes en une seule formant *pressus*.

Manuscrits :



Traduction :



Toute cette démonstration longue et soigneuse, qui n'embrasse,

à elle seule, pas moins de trente-cinq pages, se résume dans ces deux règles :

a. — « Lorsque deux groupes se rencontrent sur la même corde, les deux notes à l'unisson forment *pressus* et doivent être exécutées par *fusion* en un seul son de deux temps (n° 416). » Toutefois cette règle n'a son application que si les groupes sont très rapprochés l'un de l'autre. Un écartement notable indique qu'une répercussion doit être faite sur la première note du second groupe.

b. — En cas de fusion, l'*ictus rythmique* tombe toujours sur la dernière note du premier groupe, c'est-à-dire sur la première des deux notes fusionnées. L'appui fortement accentué de la voix se placera ainsi sur la note ictique. C'est en raison de cet accent rythmique long et fort que les *pressus*, qui appartiennent à l'ossature même de la mélopée, ont été très justement comparés aux colonnes qui soutiennent l'édifice du rythme et les notes intermédiaires aux arceaux qui les réunissent.

Quant à la justification de cet appui sur la première des deux notes fusionnées, de préférence à la seconde, elle se trouve dans la nature même de cette seconde note qui n'est qu'ajoutée ou additionnée à la première, une apostrophe. La figure neumatique des manuscrits le prouve clairement.

* * *

2° Le Strophicus. — Ce neume se présente sous une double forme : la distropha et la tristropha. Placé le plus souvent sur les notes *do* et *fa*, il demande une interprétation à part. Les anciens musicologues, silencieux sur nombre d'autres neumes, parlent volontiers de celui-ci. Aurélien de Réomé (IX^e^ siècle), expliquant l'exécution de la tristropha, demande une triple percussion vocale : « Terna gratulabitur vocis percussione », puis il précise le mode d'émission : « Trinum ad instar manus verberantis facias celerem ictum (Gerbert. Script. I, p. 56 et 57). » Il faudrait donc faire entendre trois coups de voix rapides, légers, brefs, à l'instar d'une main qui frappe. Comment, en pratique, réaliser cet artifice vocal avec un chœur nombreux? D. M. propose la solution suivante :

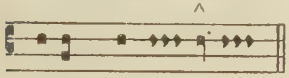
a. — Conserver aux *strophicus* la valeur temporaire que la notation représente : deux temps à la distropha, trois à la tristropha, avec tendance à abréger cette durée plutôt que de l'allonger.

b. — Relier les deux ou trois apostrophes en un son unique accompagné d'un léger *vibrato* ondulé qui le distingue de la simple prolongation de la *mora-vocis* ou de la tenue plus compacte et plus ferme du *pressus*. De cette façon les ondulations vocales imiteront dans une certaine mesure ces fléchissements qui, chez les anciens, devaient tendre à sonner le demi-ton plus bas, comme le demandent les interprétations données par certains auteurs, et consistant dans le *mi* ou le *si* notés au-dessous dans plusieurs versions.

Si le *vibrato* offre encore une trop grande difficulté, le plus simple serait, pensons-nous, au moins dans le cas de la tristropha, de rendre ces trois temps par un léger *rinforzando* suivi d'un *decrescendo* immédiat.

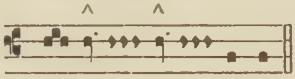
c. — Distinguer les groupes de *strophicus* qui se suivent par une répercussion légère sur la première apostropha de chaque groupe, laquelle est note ictique. Si la répercussion vive et alerte de chaque apostropha du *strophicus* est difficile pour un chœur, il n'en est plus de même pour cette reprise qui doit consister dans un renflement doux et intensif d'une unique poussée d'air. La même règle aura son application si une *virga* allongée précède le *strophicus*, ou encore si cette note se trouve encadrée entre plusieurs groupes du même genre.

Offert. *Reges Tharsis.*



Reges Tharsi [i i] s

Offert. *Anima nostra.*



libera- ti [i i i] sumus

Telles sont en substance les règles qui peuvent être facilement réalisées dans une exécution collective. Dans bon nombre de cas, l'épisème vertical solesmien aura le grand avantage d'indiquer d'une façon précise la note ictique qui doit recevoir la répercussion vocale.

Au moyen de ces douces et délicates vibrations ou reprises de son, on évitera ces longues traînées de notes à l'unisson qui atteignent parfois huit ou neuf fois la valeur d'un temps et, selon la gracieuse expression de D. M., « arrêtent et brisent le cours ondulé du fleuve rythmique (n° 459). »

Du reste les anciens, si on en juge à l'usage fréquent qu'ils en faisaient, aimaient tout particulièrement cette répercussion strophicale qui, par son procédé charmant dans sa naïveté et sa simplicité, répondait à une expression de fine délicatesse très propre aux mille nuances de la prière chantée !

***

3° L'Apostropha-Oriscus. — L'*Oriscus* est la troisième note qui a pour origine l'apostropha. Mais, comme pour le *pressus*, les écrivains médiévaux sont muets sur son interprétation, seuls les manuscrits sangalliens et messins peuvent nous renseigner.

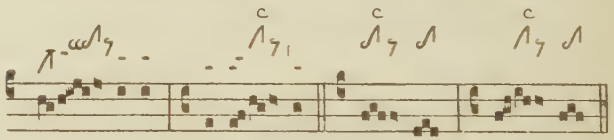
De la comparaison des codices se dégagent les remarques suivantes :

a) L'*Oriscus* est toujours intimement lié avec le groupe précédent, lequel est souvent accompagné de la lettre *c* = *celeriter*, demandant ainsi la légéreté et la brièveté de ce neume. *b*) Tantôt l'*Oriscus* est placé sur un degré supérieur à la note précédente, habituellement le *do* ou le *fa*, tantôt il est mis à l'unisson de cette même note précédente qui, dans ce cas, est encore habituellement le *do* ou le *fa*, c'est-à-dire les deux notes assises au-dessus des deux demi-tons *si* et *mi*.

Oriscus sur degré supérieur. — Oriscus sur même degré.

Manuscrits :

Traduction :



De cette double remarque établie sur des transcriptions soigneusement choisies se dégagent les conclusions qui suivent :

a. — L'*Oriscus* a un effet rétroactif d'accélération modérée sur le groupe précédent.

b. — Il suppose un léger fléchissement sur la note qui le précède immédiatement et qui probablement n'était qu'une gracieuse ondulation de la voix qui n'atteignait pas même le demi-ton au-dessous. Cette nuance n'offrait aucune difficulté pour l'ancien notateur qui, écrivant en neumes *in campo aperto* et non en notes, avait adopté un signe de convention (♪) que le chantre reconnaissait infailliblement. D'autre part celui-ci, par la leçon orale du Maître, avait dans l'oreille cette nuance et la reproduisait d'instinct; il suffisait donc de voir le signe graphique pour être

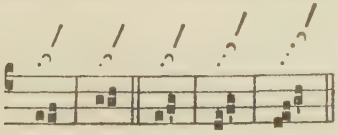
averti de la flexion à faire. Mais, quand l'écriture diastématique avec notes assises sur les lignes de la portée vint remplacer la notation simplement neumatique, les notateurs furent embarrassés et se demandèrent s'ils devaient traduire cette flexion en descendant la note précédente sur le demi-ton au-dessous, sur le *si* ou sur le *mi*, ou s'ils devaient garder l'unisson. Dans les deux cas la traduction était inexacte, parce que la nuance était intraduisible dans l'échelle diatonique. Les uns optèrent pour la flexion de la dernière note du groupe précédent et l'*oriscus* se plaça sur le degré supérieur, les autres préférèrent ne pas tenir compte du fléchissement et l'*oriscus* resta à l'unisson de la note précédente, d'où diversité dans les manuscrits, expliquée par l'hésitation des copistes.

En face de ces difficultés, D. M. propose une solution simple et pratique. Dans un chœur il serait présomptueux de tenter la nuance du fléchissement que seuls les solistes et les artistes pourront se permettre. On se contentera d'interpreter plus légèrement le groupe précédent et on chantera sa dernière note à l'unisson de l'*oriscus*, et ces deux notes bien liées et bien fondues formeront un seul son qui devra par sa douceur se distinguer de la note également longue, mais plus forte du *pressus*. Mais ce souci est inutile dans l'édition Vaticane où l'*oriscus* n'a pas de graphie qui permette de le distinguer; le R. P. le remarque avec un mélancolie discrète (1). Nous serions tentés de regretter que l'école de Solesmes, usant des facultés accordées par le décret du 14 février 1906, n'ait pas eu la pensée d'ajouter un signe hors texte qui put aider sur ce point l'exécution traditionnelle. Mais avant tout l'école de Solesmes voulait, au profit de la simplicité, éviter la multiplication de ses signes rythmiques; elle devait donc sacrifier les moins importants!

* * *

4° **Le Salicus.** — Le *Salicus* (*salire*, sauter, bondir) est un groupe neumatique qui affecte deux formes : ou les deux premières notes sont à l'unisson, ou toutes les notes sont ascendantes.

Première forme. — Deuxième forme.

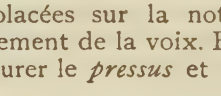


(1) De cette remarque toute naturelle, un critique de mauvaise humeur tire immédiatement parti pour conclure que le R. P. « attaque plus ou moins ouvertement l'édition Vaticane. » L'esprit tendancieux nuit singulièrement à l'impartialité! (Cf. *La Tribune de Saint Gervais*, novembre 1908, p. 258).

La première forme peut s'interpréter ainsi : On réunit les deux notes de l'unisson à l'instar du *pressus*, puis afin de distinguer ce dernier neume du *salicus*, on attaque doucement la première note pour permettre un renforcement facile sur la suivante qui reste la note principale et porte l'ictus rythmique.

La deuxième forme demande une exécution analogue. La physionomie graphique de ce neume, dont la note centrale est séparée de la précédente par un léger espace, invite la voix à effleurer la première note pour rebondir de suite sur la deuxième et venir s'y appuyer « comme sur un pressus, mais moins longtemps et moins fortement (n° 511). »

Cette règle trouve sa justification, non chez les auteurs qui ne donnent aucun renseignement à ce sujet, mais dans les manuscrits dont les réponses provoquées par le moyen des équivalences, sont très concluantes. En outre les lettres romaniennes *t* = *tenete*, *f* = *cum fragore feriatur*, placées sur la note centrale demandent l'appui, le léger prolongement de la voix. Bien plus, les manuscrits messins vont jusqu'à figurer le *pressus* et le *salicus* par un signe identique.



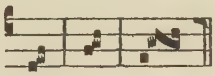
Appuyé sur ces témoignages irrécusables, Solesmes n'hésite pas à placer son épisème vertical, c'est-à-dire l'ictus rythmique, sur la note centrale qui suit immédiatement le léger espace blanc. De cette façon le signe solesmien désigne l'appui de la voix et distingue nettement entre l'exécution du *pressus* ou du *scandicus* et celle du *salicus*. C'est une nouvelle facilité due aux éditions rythmées (1).

5° **Le Quilisma.** — Le *Quilisma* est l'un des signes les plus obscurs de la notation traditionnelle et naturellement l'un des plus discutés. Son origine reste encore inexpliquée; d'autre part son usage semble très fréquent, si on en juge à la profusion avec laquelle cette note est semée à travers les mélodies grégoriennes.

Le *Quilisma* n'est jamais un signe isolé, il est précédé d'une note ou d'un groupe. Il se rencontre en effet entre deux notes formant

(1) L'épisème solesmien est, dans l'espèce, d'autant plus utile que dans l'édition Vaticane l'espace entre la note centrale et la note qui précède (signe qui distingue le *salicus* du *scandicus*) a été le plus souvent négligé.

le plus souvent une tierce mineure, quelquefois une tierce majeure, plus rarement une quarte, mais jamais une quinte.



Quelles sont les règles d'exécution de ce signe singulier? Pour répondre, nous avons sous les yeux le chapitre XII (P. II) du *Nombre musical* et l'intéressant article de la *Rassegna Gregoriana* sur « *La tradition rythmique grégorienne à propos du Quilisma* (1). »

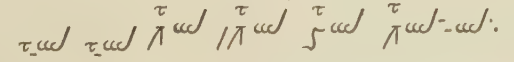
Aucune étude ne montre mieux l'objectivité indépendante de la méthode Solesmienne.

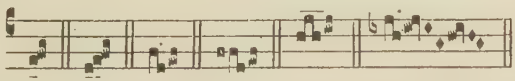
D. M. interroge successivement les manuscrits et les auteurs. Ceux-ci depuis Aurélien de Réomé (IX^e siècle), jusqu'à Jean de Muris (XIV^e siècle), en passant par Notker (IX^e-X^e siècle), Gui d'Arezzo (XI^e siècle), Aribon (XI^e siècle), le moine d'Angoulême (XI^e siècle), Engelbert d'Agmont (+ 1331), etc... donnent des textes mystérieux, qui ne devaient être intelligibles que pour les contemporains. Tout au plus peut-on en conclure que dans le *Quilisma* « il y a une sorte de port de voix exigeant le soutien de la note inférieure, sur laquelle on doit asseoir la voix pour la porter plus haut doucement et graduellement (n° 542). » En résumé, les écrits médiévaux sont absolument insuffisants pour fixer la tradition.

Les manuscrits seront-ils plus clairs et plus suggestifs? Une conclusion *certaine* s'en dégage : l'effet rétroactif du *quilisma*, traduit par un retard ou même une prolongation sur la note ou le groupe qui précède.

Les codices sangalliens et messins avec une constance saisissante multiplient les témoignages en faveur de cette remarque, et c'est par centaines que l'on rencontre sur la note ou le groupe précédant le *quilisma, les signes rythmiques longs et les lettres significatives longues :*

Manuscrit :



Traduction :

(1) Juin-Juillet, 1906, col. 226 et suiv.

A ces témoignages s'ajoutent d'autres preuves de valeur indiscutable, tel que le doublement graphique de la note qui précède le *quilisma;* mais qu'il nous suffise de préciser les règles pratiques acceptées déjà depuis longtemps à Solesmes et confirmées ainsi par l'expérience.

a. — La *note quilisma* vaut un temps simple. Elle sera toujours légère. Traitée, soit en port de voix, soit comme une simple note de passage, elle ne recevra jamais l'ictus rythmique c'est-à-dire un appui de la voix long et traîné.

b. — La note qui précède le *quilisma* sera légèrement retardée et portera toujours l'ictus rythmique; — si une *clivis* ou un *podatus* se rencontre devant le *quilisma,* la première note sera doublée (les manuscrits donnent souvent le *pressus* en cette occurrence), la seconde sera doucement appuyée; — s'il se présente un neume de trois ou quatre notes, ces notes seront légèrement retardées, et la première et la dernière recevront l'ictus rythmique.

Naturellement les signes solesmiens auront ici leur grande utilité pratique : cependant la note qui précède immédiatement le *quilisma* ne recevra ni épisème ni point, la forme même de la note *quilisma* avertira suffisamment le chanteur du retard ou du prolongement; — mais le *point-mora* viendra se placer à la suite de la première note du *podatus* ou de la *clivis* afin d'imiter le doublement graphique des manuscrits neumatiques.

***

Comme couronnement de son étude sur la *mélodie,* le savant auteur du *Nombre musical* donne en *Appendice* les règles d'exécution, destinées à réaliser ce *legato* parfait que requiert tout particulièrement le chant religieux. Afin de sauvegarder le naturel et l'aisance de son allure, la mélopée grégorienne rejette les heurts ou au moins les artifices de la musique moderne : intonations capricieuses, chromatisme, intervalles excessifs. Elle porte aussi dans sa marche diatonique cette tranquillité aimable, cette liberté sage qui reflète la paisible assurance de l'âme absorbée dans la prière confiante. Or seule la vocalisation liée est capable de donner au chant cette limpidité et cette grâce. Des exercices opportunément choisis dans ce sens font présager les qualités pratiques des futurs solfèges.

Ici se termine l'objet de notre analyse. Si nous devions donner un aperçu complet de la puissante œuvre de Solesmes, il nous faudrait attendre l'apparition de la troisième partie de l'ouvrage de

D. M. et étudier le *texte liturgique* « dont l'influence sur le rythme est décisive pour la compréhension parfaite du nombre musical grégorien. » Ce serait, comme l'annonce le R. P. dans sa préface générale (p. 21), l'occasion « d'un rapide coup d'œil sur l'histoire du latin ecclésiastique et sa nature rythmique. » Dans cette partie en effet « les syllabes, les mots avec leur accentuation et leur rythme; puis les membres de phrase, les périodes également avec leur accentuation et leur rythme sont successivement passés en revue (1). »

Une étude particulière est consacrée à la *Psalmodie*, à *l'Hymnodie* et à l'*Accompagnement.*

Ceux qui ont suivi la *Paléographie musicale* peuvent pressentir ce que sera cette troisième partie : au cours des neuf volumes publiés, les questions annoncées ont été traitées avec ampleur. Trois volumes surtout, au point de vue du texte, méritent une place à part : le troisième, le quatrième et le septième. Le troisième et le quatrième volume abordent un sujet fondamental : « De l'influence de l'*accent tonique et du cursus* sur la structure mélodique de la phrase grégorienne. D'après les auteurs, l'*accent et le cursus* ont exercé une influence active sur la formation mélodique de la phrase grégorienne, ils sont les bases sur lesquelles repose tout l'édifice du chant, l'ossature qui lie et soutient ce corps mélodique. Les preuves de cette assertion sont faites au moyen d'une série de vingt tableaux dont la disposition prouve clairement la simplicité des lois qui, à l'origine, présidaient à la composition des chants. C'est pour mieux faire ressortir, par le contraste, la perfection et la facilité pratique de l'œuvre musicale primitive de l'Église romaine que les éditeurs font quelques rapprochements comparatifs entre ces compositions merveilleuses et les énormités musicales des éditions modernes. »

Le septième volume constitue, avant l'apparition de l'œuvre

(1) Dans cette dernière partie les *neumes-liquescents* ont une place à part, et leur étude devient le pendant de celles qui ont été consacrées avec tant de science et de sens esthétique aux neumes *Pressus*, *Strophicus*, *Oriscus*, *Salicus* et *Quilisma*. On sait par les explications de Gui d'Arezzo (*Microl.* c. XV) et surtout par le langage des manuscrits (sangalliens 339 et 359, et 121 d'Einsiedeln) « que la note liquescente est un fait de prononciation qui en raison de l'union intime du texte et de la musique, a son retentissement dans la mélodie et par suite dans la notation neumatique. » Ainsi par suite d'une certaine rencontre de consonnes (oMNis, sanCTus), ou de voyelles réunies en forme de diphtongues (AUtem, EJus, allelUIa), le son, au moment même ou l'on passe d'une syllabe à l'autre, se fond pour ainsi dire, s'efface, « *liquescit, deficit* », et n'est qu'à moitié entendu « *semi-vocalis* » d'où le nom de liquescent ou semi-vocal.

Cf. *Paléographie musicale*, tom. II, Étude sur les neumes-accents liquescents ou semi-vocaux.

totale du *Nombre musical*, dont il est le véritable précurseur, la seule exposition complète du rythme grégorien et des principes de l'école de Solesmes. C'est là surtout que D. M. expose les bases de sa rythmique. Les volumes précédents avaient étudié l'influence de l'accent tonique et du cursus littéraire sur *la formation mélodique* de la phrase grégorienne, celui-ci établit cette même influence sur *la formation rythmique*. C'est donc dans ce septième volume qu'il faut chercher le complément des deux premières parties du *Nombre musical* et en particulier l'étude des relations du rythme avec le mot latin, le membre de phrase, la période, et, dans un autre ordre d'idées, du rythme avec l'harmonie.

Le but de cet article ne demande pas des horizons plus étendus sur la question technique. Le rôle de l'école de Solesmes dans la double restauration mélodique et surtout rythmique semble suffisamment dessiné par l'exposé qui précède. Il reste à présenter les difficultés suscitées contre la célèbre école et à donner quelques notes sur leur solution.

TROISIÈME PARTIE.

Objections.

Au XI^e^ siècle, Gui d'Arezzo, averti déjà par les essais d'Hucbald, perfectionna la notation mélodique, en introduisant l'usage de la portée et des clefs. Justement fier de son invention, Gui rédigea un antiphonaire avec les quatre lignes et les couleurs réservées aux lignes qui portaient les clefs : le rouge pour celle du *fa* et le jaune pour celle de l'*ut*. Il offrit son travail au pape Jean XIX qui en fut émerveillé. Dans un petit traité *De ignoto cantu* devant servir de prologue à son manuscrit, Gui exposait lui-même les avantages de sa notation. Il semble qu'en face d'une si heureuse innovation, les copistes eussent dû adopter universellement et avec quelque enthousiasme cette écriture ingénieuse qui permettait de noter avec les figures neumatiques les intonations et les intervalles. Or « celle-ci toutefois ne parvient que bien à la longue à s'implanter partout; car, jusqu'au XII^e^ et XIII^e^ siècles, on voit encore des livres notés à l'ancienne manière, c'est-à-dire avec les neumes sans lignes (1). » Dom Mocquereau remarque quelque part la rencontre de manuscrits sangalliens du XV^e^ siècle écrits encore avec l'ancienne écriture neumatique *in campo aperto!*

Ce que Gui d'Arezzo tenta au XI^e^ siècle pour la notation *mélodique traditionnelle*, l'école de Solesmes l'essaie au XX^e^ siècle pour la notation *rythmique traditionnelle.*

Si le système guidonien, dont les avantages étaient incontestables, a mis des siècles à s'imposer, la méthode Solesmienne peut n'être par surprise des résistances qu'elle subit! Elle n'a pas même à craindre les ennuis dilatoires dont a souffert le système guidonien: celui-ci naissait au temps des manuscrits, et aujourd'hui l'imprimerie les a heureusement remplacés. La doctrine rythmique de Solesmes jouit donc des ressources qui amèneront sa diffusion dans une échéance prochaine et, du reste, déjà réalisée dans de nombreux diocèses : la perfection typographique des éditions rythmées, la notoriété de leur éditeur et plus encore la réputation universelle de la célèbre école en sont les meilleurs garants.

---

(1) D. Pothier, *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 56.

L'œuvre de Solesmes est aujourd'hui laborieuse plus que jamais. Elle doit remonter un courant de préjugés, d'habitudes invétérées dont le flot envahissant est difficile à endiguer. Les objections se pressent sous toutes les formes et viennent de tous côtés : le *Musicien moderne* a peine à concevoir le caractère modal de la mélodie grégorienne qui n'a d'égard ni pour le chromatisme, ni pour la note sensible, ni pour la distinction des gammes majeure et mineure. — Le *Plain-chantiste*, fidèle aux éditions de Ratisbonne ou de Reims et Cambrai, est dérouté par la nouvelle figure neumatique des groupes, et ne peut admettre le principe de l'indivisibilité du temps simple qui ruine l'antique distinction de la note longue, commune, brève et semi-brève. — Le *Grammairien moderne* refuse de croire à un accent plutôt bref que long, et sourit sceptiquement quand il rencontre la note accentuée, dégagée de tout groupe, lequel est rejeté sur la syllabe atone, devenue longue à cette occasion ; c'est ainsi que l'édition Rémo-Cambraisienne elle-même transfère sur l'accent toutes les notes « déclarées surcharge intolérable dès qu'elles affectent les pénultièmes brèves. » — Le *Chantre-praticien* trouve trop langoureux le *legato* grégorien, il préfère le martellement dans l'exécution et corrélativement demande dans l'accompagnement la succession d'accords plaqués correspondant à chacune des notes, c'est-à-dire l'harmonisation pesante qui ne tient nul compte des groupements neumatiques.

A ces difficultés communes à toute restauration grégorienne, s'ajoutent d'autres objections d'un caractère plus offensant pour l'école de Solesmes. On accuse celle-ci d'être en rupture de bans avec son premier directeur, dom Pothier, et d'avoir abandonné les grandes lignes jadis tracées par les *Mélodies Grégoriennes*. — Et pour rendre l'accusation plus sensible, plus sanglante pour une famille dont l'attachement à Rome participe de l'ultramontanisme de son restaurateur dom Guéranger, on présente la théorie Solesmienne comme un système, non pas condamné, ce serait trop fort, mais toléré *ad duritiam cordis* (1). — On se prend à sourire des

(1) *La Tribune de Saint Gervais* (novembre 1908, p. 264) termine ainsi la critique qu'elle donne du *Nombre musical* : « La tolérance que dom Mocquereau a obtenue de Rome pour ses signes rythmiques lui permet — par un abus singulier — d'aller au bout de son dessein, qui est d'imposer « au monde entier » son interprétation personnelle des rythmes médiévaux. Il est temps de protester contre cette prétention peu justifiée. Il ne faut pas que les praticiens du plain-chant se laissent régenter par un savant *qui défend sa propre gloire, avec trop de partialité*. » Remarquons cette note toute d'aménité (!) à l'égard d'un collaborateur. Le nom du R. P. dom Mocquereau est en effet avec celui du R. P. dom Pothier en tête de la liste des « principaux collaborateurs » de la Revue ! (Cf. Bulletin de souscription).

prétentions scientifiques de Solesmes et on plaisante gaiement son attachement à l'archaïsme grégorien et à la science paléographique (1). On n'ose pas cependant contester la perfection esthétique de l'exécution Solesmienne, le concert de louange est trop unanime pour qu'on puisse y mettre une note discordante, mais on remarque seulement que la théorie est en conflit avec l'exécution (2). — Enfin on nie même le côté pratique de l'œuvre de Solesmes, en notant que les indications rythmiques sont le plus souvent « superflues, multipliées sans raison et trop compliquées (3). » Quelques-uns de ces griefs sont formulés avec une violence qui n'a rien de la gravité ou de la réserve du langage scientifique (4).

La littérature Solesmienne, au contraire, présente un calme, une possession d'elle-même qui souligne davantage la mauvaise

(1) *Études du Chant Grégorien*, quatorzième étude : Art et archéologie (p. 123).

(2) *Ami du Clergé*, 6 août 1908, p. 747.

(3) *Études de Chant Grégorien*, troisième étude : Marquer ces indications, c'est une erreur pratique (p. 23).

(4) Pour justifier cette remarque, qu'il suffise de relever cette simple note glissée en bas de page d'un article assez récent de la *Revue des Deux Mondes* (15 septembre 1908, p. 398). Rien dans l'étude ne provoquait cette attaque. — Il s'agit d'une vieille discussion entre M. Gevaert, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles et les Bénédictins : « A droite avec Gevaert, se sont rangés « tous ceux qui savent la musique ; à gauche, les Néo-Solesmiens qui, ne la « sachant guère, voudraient nous l'apprendre. Leur *Paléographie* qui avait si « bien commencé, finit en cours d'aquarelle professé par des aveugles. Gardons-« nous, en tout cas, de confondre Néo-Solesmiens et Bénédictins : félicitons le « vénérable abbé de Saint-Wandrille, consciencieux et modeste archiviste, le « docte Bénédictin dom Pothier d'avoir triomphé de tous les obstacles et pu « terminer enfin le grand travail heureusement à lui confié par Pie X, l'édition « définitive du *Graduale Romanum.* » — Le vénérable abbé de Saint-Wandrille est le premier, nous en sommes convaincu, à condamner une note notoirement injuste et pour lui qui est plus qu'un « consciencieux archiviste » et surtout pour les Bénédictins de Solesmes, les continuateurs fidèles des principes des *Mélodies grégoriennes*. C'est le « pavé » plus malencontreux pour l'ami que pour l'adversaire !

Il serait vraiment regrettable que Pie X eût été si mal renseigné sur ces « Néo-Solesmiens aveugles et prétentieux » et leur eût confié la rédaction officielle du Graduel Vatican. Sa Sainteté écrivait en effet en 1904, *onze ans après le départ de dom Pothier de Solesmes :*

« En raison de notre spéciale prédilection pour l'Ordre de saint Benoît, « reconnaissant l'œuvre accomplie par les moines Bénédictins dans la restaura-« tion des mélodies authentiques de l'Église Romaine, particulièrement par « ceux de la Congrégation de France et du *monastère de Solesmes*, nous vou-« lons que pour cette édition (Vaticane), la rédaction des parties qui regardent « le chant soit confiée d'une façon particulière aux moines de la Congrégation « de France et au *monastère de Solesmes.* » (*Motu proprio* du 25 avril 1904, b). — Cette préférence était le témoignage officiel de l'incontestable valeur des travaux de la célèbre école, dont le système rythmique était déjà traduit dans les éditions de 1903 par les indications que nous savons.

humeur de l'adversaire. Elle dédaigne les écrits où dominent les insinuations personnelles, mais en revanche elle ne laisse jamais sans réponse une objection doctrinale de sérieuse valeur. C'est ainsi qu'à côté de l'enseignement fondamental et documentaire de la *Paléographie*, se sont multipliés les brochures, les articles de combat. Mais, là encore, l'auteur se tient au-dessus des questions de personnes et donne à sa polémique cette parfaite objectivité qui contraste étrangement avec le ton de persiflage et d'amertume de la littérature d'opposition.

Afin d'imiter une ligne de conduite aussi louable et laisser les personnes dans l'ombre pour n'atteindre que les idées, nous nous en tiendrons aux conclusions suivantes : 1° l'œuvre de Solesmes est une œuvre homogène qui ne contredit en rien les principes jadis posés par les *Mélodies Grégoriennes* de dom Pothier; 2° c'est une œuvre licite, parfaitement autorisée au sens canonique du mot, quoique non approuvée officiellement; 3° c'est une œuvre strictement scientifique et traditionnelle; 4° c'est une œuvre esthétique; 5° c'est enfin une œuvre pratique.

I. — L'unité et l'homogénéité de l'œuvre de Solesmes.

On se plaît à distinguer Solesmiens et Néo-Solesmiens, à opposer l'enseignement de dom Pothier à celui de dom Mocquereau, les principes exposés dans les *Mélodies Grégoriennes* à ceux présentés plus récemment dans la *Paléographie musicale*, espérant ainsi accabler l'auteur du *Nombre musical* sous le poids de l'autorité du président de la *Commission Vaticane* (1).

Le terrain est mal choisi, car ce qui caractérise *essentiellement* le rythme libre grégorien est admis fidèlement par les deux maîtres. Nous connaissons les caractéristiques de la rythmique exposée par l'auteur du *Nombre musical;* or on les retrouve en germe dans l'œuvre de dom Pothier : 1° celui-ci accepte et démontre la théorie de l'accent à l'*arsis*, à l'élan, c'est-à-dire au levé; ébauchée dans les *Mélodies Grégoriennes*, cette conclusion s'accentue et se précise dans les articles que le Révérend Père donna à la *Revue*

(1) R. P. Dom Burge « Chant grégorien. Examen des théories rythmiques de dom Mocquereau, prieur de l'abbaye de Solesmes. » (Vol. VII de la *Paléographie musicale*). Paris, Lecoffre. — Brochure soigneusement réfutée par Giulio Bas dans une étude bien documentée « Rythme grégorien. Les théories de Solesmes et dom T. A. Burge ». Rome, Desclée (1906).

du Chant Grégorien. (Oct. 1899, p. 33; Décembre 1899, p. 65; Oct. 1901, p. 33). — 2° L'accent est purement mélodique et nullement quantitatif, il est généralement bref, c'est pourquoi « l'allongement mélodique s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours sur la syllabe non accentuée. Ceci semblera paradoxal, inadmissible à certains musiciens... Nous ne pouvons, pour complaire aux modernes, changer ce qui nous vient des anciens... » Ainsi s'exprime dom Pothier dans la *Revue du Chant Grégorien.* (Janvier 1895, p. 83). Déjà les *Mélodies Grégoriennes* avaient remarqué la brièveté de l'accent (p. 125). — 3° L'admirable explication donnée par le docte abbé sur la formation, la nature, l'accentuation, la prononciation du « mot latin », base du rythme libre avec l'arsis à l'accent et la thésis sur les syllabes atones, est acceptée sans réserve par Solesmes. Nous pourrions encore signaler, en passant, l'indivisibilité des temps simples, l'équivalence quantitative et dynamique du *punctum* et de la *virga*, jadis affirmée par l'auteur des *Mélodies Grégoriennes*, etc... Quelque insuffisant que soit ce résumé il témoigne que la doctrine de dom Pothier, à l'instar de celle de dom Mocquereau, « est fondée sur la nature même de l'accent qui est un *élan*, et qui par conséquent doit correspondre à l'élan même du rythme. » (*Paléographie musicale*, t. VII, p. 143) (1).

Est-ce à dire cependant que les travaux plus récents de l'école de Solesmes n'aient rien apporté de nouveau? Ce serait injuste et pour les laborieux rédacteurs de la *Paléographie* et pour le savant auteur du *Nombre musical.* La théorie du rythme, où l'avaient laissée les *Mélodies Grégoriennes*, était encore confuse et n'avait de précis que les lois essentielles; il fallait sortir du vague des principes et arriver à une théorie plus nette et plus complète. Ce fut le

(1) Au Congrès grégorien des Sables d'Olonne (6, 7, 8 Juillet 1909), à l'occasion des questions posées par quelques congressistes sur les différentes éditions, les unes avec signes, les autres sans signes, dom Guépin, abbé de Silos, répondit tout d'abord : « Ceux-là se trompent qui croient qu'en matière de chant grégorien il existe deux écoles. Il n'y a qu'une seule école... » — Dom Pothier, faisant ensuite écho à cette parole, ajouta « que les spécialistes ont suffisamment constaté que quel que soit le moyen d'exécution choisi, on arrive au même résultat. » (Cf. Compte-rendu du Congrès p. 134, 135.) Sous le bénéfice de cette affirmation, l'unité et l'homogénéité *essentielles* de l'œuvre de Solesmes ne sont pas contestables et le seul point litigieux reste : est-il aussi facile d'arriver à ce " résultat " sans les signes rythmiques? Le maître ne sera-t-il pas secouru puissamment par l'édition rythmée et pour faire taire ses personnelles hésitations, et pour donner à son enseignement cette concrétisation graphique qui aidera l'intelligence de la mélodie, le bon goût et la mémoire de l'élève? Quel était, à ce sujet, l'avis des anciens maîtres de Saint-Gall et de Metz, quel est encore celui des maîtres contemporains qui tracent sur leurs livres de chant points et épisèmes au crayon?

résultat des efforts de la suite, qui devaient logiquement aboutir aux éditions rythmées. En résumé, aucune contradiction dans l'œuvre des deux maîtres, « et s'il y a dans l'enseignement de la *Paléographie* des parties qui semblent avoir échappé à la sagacité de l'auteur des *Mélodies Grégoriennes* et qui en passant par les mains de ses continuateurs, sont devenues de vrais chefs d'œuvre scientifiques, est-ce que la gloire de dom Pothier en est amoindrie pour cela, et aura-t-on le courage, parce que Solesmes est ici directement en cause, de refuser à une science qui, avec les *Mélodies*, n'était qu'à son début, le droit d'être entrée résolument dans la voie du progrès et de la perfection (1)? »

Bien plus, remarquons que dans la pensée du fondateur de la *Paléographie musicale*, cette célèbre publication n'était pas une œuvre de réaction contre les résultats acquis, mais devait être leur meilleur appui scientifique. *Le projet se réalisait en effet à l'heure même où, du côté de Ratisbonne, on s'efforçait de contester à dom Pothier le caractère traditionnel de ses publications* (2). C'est ainsi que la *Paléographie*, loin d'être une entreprise d'opposition, était destinée à devenir le témoin authentique et irréfragable de la seule restauration grégorienne scientifique et traditionnelle.

Que l'on envisage donc la théorie de l'auteur des *Mélodies Grégoriennes* et celle du fondateur de la *Paléographie musicale*, soit au regard des idées fondamentales qui constituent le rythme grégorien, soit au regard des publications diverses qui se sont succédé on constate aisément que la dernière complète et perfectionne harmonieusement la première. L'une fut le germe généreux, l'autre devint le fruit savoureux.

II. — Les éditions rythmées de Solesmes sont canoniquement reconnues licites.

Le spectacle du succès grandissant des éditions rythmées eut pour résultat d'irriter ceux qui espéraient que la rythmique traditionnelle de Solesmes mourrait de sa belle mort, étouffée sous la conspiration du silence (3). Le moyen d'endiguer cet

(1) Suñol, *Méthode complète de chant grégorien*, p. 120.
(2) *Paléographie musicale*, Tome X, pp. 13 et 14.
(3) Très étrange, l'état d'âme de ces gens qui éprouvent des crises... d'impatience au seul nom de « rythmé ». L'éditeur de Tournai envoie en hommage au bureau de la *Tribune de saint Gervais* son *Graduel Vatican*. La Revue présente le nouveau volume à ses lecteurs et termine ainsi : « Pourquoi le prospectus qui l'annonce le traite-t-il de « non rythmé »? Il serait temps, cependant, de

envahissement était difficile : tenter efficacement de jeter le discrédit sur la valeur scientifique du système, c'était moralement impossible devant l'autorité des travaux de Solesmes; — vouloir nier son sens esthétique, le chant de la schola du monastère était trop universellement admiré; — essayer de contester le côté pratique des éditions rythmées, la rapidité avec laquelle ces éditions étaient enlevées et semées à travers le monde constituait une réponse péremptoire. Un seul moyen restait : attirer un blâme de Rome sur l'usage des signes rythmiques, c'était ainsi frapper au cœur.

Cette dernière tentative était osée, d'autant plus osée que déjà le système rythmique de Solesmes, avec ses points et ses épisèmes, jouissait à Rome d'une situation acquise des plus favorables (1). L'édition rythmée de 1903, sortie des presses de saint Jean l'Évangéliste à Tournai, après avoir reçu l'*Imprimatur* du Maître du Sacré-Palais, avait été approuvée par la S. C. des Rites le 24 février 1904 :

« Praesens editio quoad textum typicæ plane conformis reperta est, et quoad cantum respondet *Motui proprio* S. P. Pii Papæ X. diei 22 Novembris 1903, atque Decreto S. R. C. diei 8 Januarii 1904. »

En outre le 4 février 1905 « l'abbaye de Solesmes fut invitée par une lettre de son Éminence le cardinal della Volpe, Préfet de l'Économie de la S. Cong. *de Propaganda Fide*, à diriger la reproduction de l'*édition Vaticane* projetée par cette Congrégation. Des négociations furent engagées à cet effet : un projet de traité fut rédigé et proposé aux Bénédictins par la Propagande. Il confiait aux moines de Solesmes « la préparation et la correction » de cette

renoncer à des appellations de ce genre, sur lesquelles personne ne se méprend. » (Novembre 1908, p. 264.) Comment veut-on que l'éditeur s'exprime pour éviter la confusion chez son client? Tout le monde sait en effet que la société de saint Jean l'Évangéliste à Tournai a le monopole des éditions rythmées. La propriété des signes rythmiques fut authentiquement laissée aux Bénédictins par *la volonté de Pie X*, au moment où ceux-ci de concert avec l'imprimerie de Tournai cédaient *gratuitement* au Saint-Siège leurs travaux sur le Chant Grégorien en vue de l'édition Vaticane. « Cette réserve fut renouvelée à diverses reprises par Pie X, heureux dans sa reconnaissance, disait-il paternellement, de trouver ce faible dédommagement pour compenser le sacrifice considérable consenti au Saint-Siège par l'abbé de Solesmes. » (D. A. Mocquereau, *Le décret du 14 février 1906*, p. 6.)

(1) En 1904, Pie X, pour célébrer le treizième centenaire de saint Grégoire et la restauration du chant grégorien, eut la pensée de grouper dans la basilique de Saint Pierre plus de douze cents chanteurs qui devaient exécuter le propre de la fête du Saint et le commun de la messe des Anges. Une schola de cent cinquante exécutants et un chœur de plus de mille séminaristes chantaient avec un ensemble remarquable. Or chacun avait entre les mains les mélodies grégoriennes ornées des signes rythmiques solesmiens!

édition. Or le troisième article de ce traité (avril 1905) disait : « Dans le but d'assurer l'uniformité de l'interprétation artistique du chant, la notation, autant qu'il sera nécessaire, sera imprimée *avec les signes rythmiques, d'après le système adopté par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes* (1). »

Bien plus, le 30 octobre 1905, parut la reproduction rythmique du *Kyriale Vatican* et la S. C. des Rites *imposa* elle-même à l'éditeur l'approbation dans les termes suivants (2) :

« Præsens exemplar, rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, typicæ Vaticanæ editioni de cætero plane conforme repertum est.
Ex Secretaria S. R. C., die 16 Novembris 1905. »

D. Panici, Archiep. Laodicen.
S. R. C. Secret.

C'était la première fois que l'on voyait paraître dans un document romain officiel les mots « *signa rythmica* ». Jusqu'ici les approbations relatives à ces indications avaient été ou tacites, ou simplement orales, ou étaient restées à l'état de projet sans devenir officielles, comme dans le traité d'avril 1905, présenté par la Propagande.

Cependant ce document n'était qu'une simple approbation d'une édition particulière. Il n'avait ni l'importance d'un décret d'ordre général, ni même l'autorité d'un document revêtu de la signature du Cardinal-Préfet.

A ce moment l'opposition s'envenima et on voulut donner le coup suprême aux éditions Solesmiennes en provoquant « la condamnation du principe même des signes rythmiques ».

On sait que les Bénédictins, nous l'avons remarqué ailleurs, pour se rapprocher le plus possible du mode traditionnel usité dans les manuscrits sangalliens et messins, avaient rendu inhérent au *punctum* carré et losangé l'épisème vertical rythmique, tout en laissant à la note sa physionomie normale. C'est dans ces conditions que la S. C. des Rites avait authentiquement approuvé le *Kyriale rythmique Vatican* de Tournai, le 16 novembre 1905.

On fit alors remarquer que cette adhérence altérait la forme traditionnelle de la note et contredisait ainsi deux décrets parus récemment : 1° le décret du 11 août 1905 où il était dit : « *Forma notularum* aliorumque gregoriani cantus signorum ea debet servari quam majores instituerunt et editio Vaticana adamussim exhibet (ad II, a), » — 2° le décret du 14 août suivant qui recommandait

(1) D. A. Mocquereau, *Le Décret du 14 février 1906*, p. 6.
(2) Lettre des Éditeurs de la Société de saint Jean l'Évangéliste au Directeur de la *Semaine religieuse de Dijon*.

la reproduction fidèle de l'édition typique : « Prædictæ typicæ editioni, *nihil prorsus addito, dempto vel mutato*, adamussim sint conformandæ (aliæ editiones). » L'accusation était pressante, Rome devait se prononcer officiellement.

D'autre part la position était bonne pour les Bénédictins : ils avaient pour eux les encouragements personnels du Pape, en outre la reconnaissance officielle faite par Pie X de la *propriété* des signes rythmiques laissée à Solesmes et cela en témoignage de gratitude envers le monastère pour le généreux abandon de ses travaux au profit de l'édition Vaticane. Enfin l'approbation de l'édition rythmique du *Kyriale Vatican*, accordée par la S. C. des Rites, avait été donnée le 16 novembre 1905, trois mois après les décrets des 11 et 14 août précédents.

La campagne entreprise contre Solesmes aboutit au décret du 14 février 1906, dont nous donnons le passage important :

Forma notularum cantus sic debet integra servari, ut omnes ex eis quæ eamdem habent rationem vel significationem, ac proinde in editione typica Vaticana unam eamdemque figuram referunt, pariter in alia editione, quæ ab Ordinario possit approbari, necessario quoad formam omnino inter se similes extent et coæquales. Ideoque signa quæ fuerint, permittente Ordinario, superinducta, nullatenus notularum formam, vel modum quo ipsæ conjunguntur afficere debeut.

La forme intégrale des notes de chant doit être telle, que toutes les notes qui ont la même raison d'être ou signification, et qui pour cela, dans l'édition typique Vaticane, sont représentées d'une seule et même manière, doivent également, dans toute autre édition, pour être approuvée par l'Évêque, s'y retrouver absolument semblables et égales. C'est pourquoi les signes, qu'on pourrait y ajouter avec la permission de l'Ordinaire, ne doivent jamais affecter la forme des notes ni la manière dont elles sont unies entre elles.

Tel est le décret authentique qui règle la condition canonique des signes rythmiques (1). Seul, il est revêtu des signatures et des garanties qui lui assurent le caractère de la loi véritable. Sa portée est générale et atteint toute édition quelconque. C'est donc ce document qui doit régler la ligne de conduite des éditeurs et des maîtres chargés de la vulgarisation du chant grégorien. Nous en dégageons les deux conclusions suivantes :

(1) MM. Biais, Lecoffre et Lethielleux ayant demandé de nouvelles explications à la S. C. des Rites au sujet de l'usage des signes rythmiques, le secrétaire, dans une lettre particulière, confirma la teneur du décret du 14 février 1906, lequel « ne peut être ni plus clair ni plus précis ».

« Sa Sainteté, est-il dit dans la réponse, a cru *opportun* de tolérer, sous « certaines garanties et réserves exigées d'une manière spéciale, l'addition de « quelques signes supplémentaires, avec la permission des Ordinaires, *permit-* « *tente Ordinario*, et encore avec une grande circonspection. » (Lettre du 2 mai 1906, signée seulement du secrétaire de la S. C. des Rites).

1° Les éditions rythmées ne sont ni condamnées, ni approuvées, mais *elles sont reconnues canoniquement*, pourvu qu'elles remplissent les deux conditions suivantes : l'Ordinaire en permet l'impression, les signes n'affectent ni la forme des notes, ni la manière dont elles sont unies entre elles. Jusqu'ici les signes rythmiques avaient été ignorés, aujourd'hui ils sont authentiquement reconnus.

2° Les évêques peuvent déclarer *officielles* dans leur diocèse les éditions rythmées qui remplissent la double exigence précédente, et dans une certaine mesure les rendre *exclusives*, quand ils jugent dans leur modération et leur sagesse qu'elles sont nécessaires pour « assurer l'uniformité de l'interprétation artistique du chant » (1). Le chef d'un diocèse a toujours le droit de choisir entre plusieurs moyens licites, d'opter pour quelques-uns et d'exclure les autres, quand il estime que cette exclusion est utile au bon ordre, à l'unité dans les cérémonies liturgiques (2).

La sagesse de Rome avait déjoué les espérances des adversaires, et de cette lutte les signes rythmiques sortaient non approuvés, mais tolérés, c'est-à-dire légalisés et acceptés officiellement sous les réserves données plus haut.

Les Bénédictins se soumirent de bonne grâce aux exigences du décret et désormais placèrent l'épisème rythmique, non plus à côté, mais au-dessous du punctum carré ou losangé (3). Ce procédé graphique s'éloignait sans doute de celui accepté jadis dans les manuscrits sangalliens, mais le petit trait vertical se dégageait désormais plus net et plus clair pour le chantre et l'accompagnateur. Les éditions solesmiennes devenaient ainsi canoniquement inattaquables.

Dans ces conditions, il est notoirement inexact d'affirmer pour discréditer les éditions rythmées que celles-ci sont « en désaccord avec l'édition Vaticane » (4). Les livres de Solesmes usent loyalement des facultés accordées par la S. Cong. des Rites; or tant qu'ils restent dans les limites de ce terrain précis, ils ne peuvent

(1) *Projet du traité* de la Propagande avec les Bénédictins, en avril 1905, art. 3.

(2) *Bulletin du Clergé* du diocèse de Verdun (17 février 1906). — *Avis de Monseigneur l'Évêque de Verdun à son Clergé*, dans le *Bulletin du Clergé*, (7 avril 1906). — La *Semaine religieuse* de Poitiers (avril 1906).

(3) Si on s'en tient cependant au seul côté scientifique, cette séparation du signe rythmique du signe mélodique n'était pas une perfection, car selon le mot de M. Louis Laloy : « Ce n'était pas un progrès, mais un recul de noter séparément le rythme et la mélodie. » (La *Crise grégorienne*, Cf. La *Grande Revue*, 25 Déc. 1908, p. 716.)

(4) Journal *La Croix illustrée* du 6 Juin 1909. Correspondances diverses, p. 6.

être dits « contraires à l'esprit de l'édition Vaticane » (1). L'esprit d'une édition *devenue officielle* doit être déterminé non point suivant les interprétations privées, fussent-elles celles de gens très autorisés dans l'espèce, facteurs mêmes de l'œuvre accomplie. Par le fait qu'une édition devient officielle, elle revêt un caractère social général; et seuls les décrets généraux sont les témoins authentiques de son véritable esprit (2).

Dans un article, dont la mesure, le calme et la loyauté tranchent singulièrement avec les critiques trop souvent passionnées qui caractérisent les publications de plusieurs adversaires de Solesmes, Mgr F. Perriot, théologien et canoniste, membre de la Commission Pontificale pour la réforme du chant sacré, déclare sans réserve la conformité des éditions rythmées avec l'édition Vaticane. « Entre temps, écrit-il, la S. C. des Rites reconnaissait les éditions (de Solesmes) avec signes rythmiques comme conformes *de cetero*, c'est-à-dire pour ce qui n'était pas signe rythmique, à l'édition Vaticane. Les signes rythmiques de dom Mocquereau n'avaient donc point fait obstacle à l'approbation ou, pour parler plus juste, *à la déclaration de conformité de ses éditions avec l'édition Vaticane.* » Et plus loin, le savant directeur de l'*Ami du Clergé* ajoute : « Dom Mocquereau peut donc, en observant les règles susdites (S. R. C. 14 février 1906), ajouter ses signes en rapport avec sa manière de comprendre le rythme grégorien. Il n'y a pas à lui contester ce droit (3). »

L'auteur de ces lignes, on le sait, ne partage pas les théories rythmiques de Solesmes; c'est pourquoi son jugement est d'autant plus impartial et plus incontestable sur la légitimité ou la valeur canonique des éditions rythmées de Solesmes.

---

(1) Journal *La Croix illustrée* du 20 Juin 1909. Correspondances diverses anonymes, p. 5 et 6.

(2) L'argument donné pour établir cette contradiction consiste à dire que certains signes « modifient, à l'occasion, la division des phrases » fixée dans l'édition Vaticane par la double-barre, la grande barre, la demi-barre, le quart de barre. Or « une curieuse remarque à propos de tous ces accessoires — barres de toute grandeur — et de leur hiérarchie : *c'est que pas un seul ne se trouve dans les manuscrits de chant, graduels, antiphonaires, avec la signification qui leur est attribuée aujourd'hui :* celle de limiter les différents rythmes et de graduer leur importance : cette destination est une invention relativement moderne. » Invention sans doute excellente, mais moderne!... Quoi qu'il en soit, disons encore, sous le bénéfice de la réflexion donnée plus haut, que le « véritable esprit de la Vaticane » doit être déterminé conformément aux interprétations du décret du 14 février 1906. C'est pourquoi tant que les éditions rythmées demeurent dans les réserves de ce décret, elles sont canoniquement valables et, par suite, strictement légitimes *au même titre que l'édition Vaticane non rythmée elle-même.*

(3) Journal *L'Univers*, samedi 11 juillet 1908, p. 3 et 4.

III. — L'Œuvre de Solesmes est scientifique et traditionnelle.

A l'époque où se fondait le monastère de Solesmes, l'apparition des premiers ouvrages de dom Guéranger fut un scandale dans le monde savant et académique : « Non, disait un certain Guérard, en 1843 (1), parlant des premiers moines, ce ne sont pas les successeurs des Mabillon et des Brial : ce n'est ni leur esprit, ni leur méthode, ni leurs doctrines (2). » Et le membre de l'Institut donnait ainsi le motif de ses griefs : « Les opinions ultramontaines ont succédé aux gallicanes! »

Les disciples ne pouvaient être mieux traités que le maître, et la contradiction, pour avoir changé de terrain, ne devait pas s'éteindre. On avait tenté de jeter le discrédit sur la valeur scientifique des ouvrages de dom Guéranger; on tenta la même attaque contre les récents travaux de Solesmes, et la restauration grégorienne dut subir les épreuves de l'ancienne restauration liturgique. — Tout le long exposé qui précède est déjà une réponse de détails à l'accusation. Il suffit donc ici de résumer les raisons générales qui établissent le caractère scientifique des efforts de la célèbre école.

Ce qui caractérise une œuvre de savant, c'est avant tout son objectivité dégagée de toute vue aprioristique. Or, à ce point de vue, l'œuvre de Solesmes offre les meilleures garanties et par la source de ses informations, et par l'indépendance de sa méthode, et par les conditions providentielles au milieu desquelles elle s'accomplit.

Les restaurateurs de la tradition grégorienne devaient puiser à une triple source d'information : les écrits des auteurs médiévaux, contemporains de l'âge d'or du plain-chant, — les manuscrits de bonne valeur de la meilleure époque, c'est-à-dire du IX^e^ au XI^e^ siècle, — l'expérience ou la pratique des cantilènes, qui devait suppléer aux lacunes des anciens écrits, aux obscurités provenant de certains signes trop mystérieux des manuscrits neumatiques.

Ces trois sources d'information, prises séparément, étaient défectueuses et partant insuffisantes, elles devaient nécessairement se compléter mutuellement.

(1) Benjamin-Édouard-Charles Guérard, professeur à l'École des Chartes en 1831, membre de l'Institut en 1833.

(2) *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. v, p. 188.

Les musiciens ou auteurs grégoriens sont nombreux : le pieux anonyme des *Instituta Patrum*, Aurélien, Hucbald, le bienheureux Notker, Gui, Odon, etc... forment une pléiade d'écrivains précieux à consulter, tous du reste étaient moines et par suite tous possédaient la science pratique des mélodies. « Le témoignage de ces auteurs a, par lui-même, une valeur intrinsèque qu'il ne peut venir à la pensée de personne de contester. Cependant tout bien examiné, s'il ne faut pas diminuer leur témoignage, il ne faut pas non plus l'exagérer. On s'imagine trop facilement de nos jours qu'il suffit de lire les traités du moyen âge pour y trouver les théories grégoriennes exposées avec la clarté et la précision didactiques, qui sont de rigueur dans l'enseignement moderne. La vérité est que les règles pratiques dont nous sommes aujourd'hui si avides tiennent une très petite place dans les collections de Gerbert et de Coussemaker, et que ces règles se trouvent comme enveloppées au milieu de principes étrangers dont il faut savoir les dégager (1). » Les musicistes médiévaux en effet avaient un double écueil à éviter : l'influence de la science gréco-romaine et celle des théories mensuralistes ou polyphoniques qui s'introduisirent dans les écoles à partir du X^e^ siècle. Au moyen âge, la musique était plutôt une science qu'un art, elle faisait partie avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie du quadrivium scolaire que devait connaître tout étudiant sérieux. Or, les doctrines musicales, empruntées aux Grecs et aux Romains, étaient plutôt théoriques que pratiques et avaient la plupart du temps un objet très étranger aux préoccupations de l'art grégorien. Elles consistaient surtout dans des dissertations sur le monocorde, les tropes grecs, les tétracordes, les genres diatonique, chromatique, enharmonique, etc.... qui n'avaient qu'une relation éloignée avec les mélodies d'église Pendant que l'art gréco-romain avait une littérature scientifique très riche, empruntée aux anciens maîtres Aristoxène, Boèce, Cappella, etc..., l'art grégorien, fondé sur une tradition orale, n'avait guère de théorie écrite. « Les premiers écrivains grégoriens couraient donc risque de ne pas distinguer assez nettement les deux formes musicales, ou plutôt les deux théories, et d'appliquer à la forme ecclésiastique le système tonal, modal et rythmique de l'art gréco-romain. » C'est en fait ce qui arriva trop souvent.

D'autre part, au moment où la science musicale liturgique commençait à s'affranchir des théories gréco-romaines, l'art mensuraliste et polyphonique voulut avoir sa place dans les écoles; et les didacticiens, séduits par l'attrait de cette nouveauté, dissertèrent sur les combinaisons rythmiques et harmoniques du déchant et du contrepoint. Dans les anciens traités on rencontra donc les

(1) *Paléographie musicale*, Introduction générale, t. I, p. 29.

doctrines gréco-romaines, les préceptes grégoriens et les règles des mensuralistes, et de ces trois théories la moins développée fut celle du chant liturgique. On devine avec quelles précautions devait se faire la consultation des auteurs. Ce fut le tort des partisans du *rythme métrique ou mesuré* dans la mélodie grégorienne, de prendre trop à la lettre les écrits des anciens, et de considérer des analogies puisées dans un rythme étranger pour des règles précises et absolues (1).

***

Solesmes, averti de ces inconvénients, évita l'écueil, en éclairant le texte des auteurs par l'étude des manuscrits et la science *pratique* des mélodies.

C'est ici qu'éclate l'incontestable supériorité scientifique des informations de l'école de Solesmes. La bibliothèque du monastère dispose de trésors incomparables.

Le docte chanoine Grospellier, ancien directeur de la *Revue du Chant Grégorien*, dont l'autorité ne peut être suspecte aux opposants de Solesmes, assistait à la réunion plénière de la Commission Vaticane *de cantu sacro*, tenue en 1904 à Appuldurcombe. Dans un article paru dans sa *Revue* en septembre suivant, il nous livre ses impressions sur Solesmes en termes enthousiastes : « En dehors des séances, écrit-il, les membres de l'assemblée visitèrent avec un intérêt marqué l'atelier paléographique où s'élabore la restitution des mélodies grégoriennes. A la vue de ces manuscrits de toute provenance et des photographies de manuscrits déjà réunies par milliers et dont le nombre s'accroît tous les jours dans ce *scriptorium* d'un nouveau genre, il fallait bien avouer qu'on ne peut rêver pour la préparation de l'édition Vaticane une collection de matériaux plus riche et plus variée. C'est réellement toute la tradition grégorienne que l'on a ainsi sous les yeux, représentée par des nuées de témoins de tout siècle et de tout pays. — Dans un coin de la salle, on voit le groupe des jeunes rédacteurs. Sous le contrôle de ses confrères, dont les yeux ne perdent aucun des mouvements de sa plume, l'un d'eux relève minutieusement, pièce à pièce, note par note ou neume par neume, sur les tableaux comparatifs déjà dressés pour chaque mélodie liturgique, toutes les variantes de deux précieux manuscrits dont l'atelier vient de recevoir la photographie entière : c'est un graduel de Monza et un missel noté de Bobbio, tous les deux du X^e^ siècle. Le même travail, déjà exécuté sur les cent trente manuscrits existants, se

(1) *Les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes*, Cf. article de la Revue « Les Études », 5 et 20 mars 1905, p. 668 et 814.

répétera avec le même soin sur chacun de ceux que l'on recevra encore des deux moines explorateurs. La critique la plus exigeante trouvera ici entière satisfaction, car la leçon choisie pour chaque détail de chaque mélodie sera toujours celle qui résultera de cette confrontation de tous les manuscrits grégoriens. Comme le disait dom Mocquereau, « l'arbitraire, le caprice, les préférences per-« sonnelles n'apparaissent nulle part, ni à aucun moment de nos « opérations préparatoires et critiques. C'est l'objectivité du tra-« vail dans toute sa réalité, dans toute l'étendue qu'il est possible « de lui donner, dans toute sa lucidité, sa fixité, sa publicité. » Si quelques-uns étaient entrés dans le *scriptorium* avec un reste de prévention et de défiance, ils en sortaient la confiance dans l'âme et la louange sur les lèvres à l'adresse de dom Mocquereau et de ses dignes collaborateurs. Il n'y avait qu'une voix pour proclamer qu'une édition qui avait à son service un matériel aussi bien pourvu, des ouvriers aussi experts, des procédés de travail aussi perfectionnés et aussi consciencieux, serait à la hauteur des destinées que le Souverain Pontife lui prépare dans l'Eglise... Encore une fois la conviction unanimement exprimée était qu'il n'était pas possible d'avoir à son service *des éléments d'information plus abondants* et mis en œuvre avec une méthode de travail plus parfaite. »

***

Impossible de souligner avec plus de justesse et d'impartialité cette première supériorité d'informations de l'école de Solesmes. Mais ce n'est pas tout, les manuscrits ont, eux aussi, des obscurités, des lacunes; et parfois leur langage, comme celui des écrivains médiévaux, a besoin d'éclaircissement, c'est pourquoi une troisième source d'information s'impose : l'expérience ou la science *pratique* des mélodies. Cette étude expérimentale est d'autant plus nécessaire qu'elle doit refaire toute une mentalité faussée par les influences de la musique et de l'accentuation modernes. Bien plus, ne craignons pas de dire que sans elle on ne peut avoir l'intelligence parfaite des manuscrits et des textes anciens.

L'un des exemples les plus saisissants de cette impuissance est l'échec de la Commission Rémo-Cambraisienne dans la restauration intégrale du chant sacré. Cette Commission avait à son usage l'antiphonaire de Montpellier avec sa notation bilingue neumatique et alphabétique, éclairée par la comparaison avec d'autres manuscrits des monastères de Suisse et des bibliothèques publiques de Paris, Cambrai, Reims, etc...

D'autre part elle disposait des textes anciens au même titre que les plain-chantistes grégoriens d'aujourd'hui. Elle avait donc les

éléments d'une restauration complète. En réalité, son effort marqua un sérieux progrès, il est juste de le constater, mais l'œuvre resta à moitié chemin. « Le défaut, ou si l'on veut, l'imperfection de cette édition qui donnait cependant la note musicale de saint Grégoire avec une fidélité à peu près irréprochable, c'est... qu'elle n'offre qu'une suite irrégulière de notes longues ou brèves, d'où ne se dégage trop souvent qu'un rythme incomplet et saccadé. Il eut fallu, en reproduisant les notes du manuscrit de Montpellier, reproduire aussi la manière dont elles y sont groupées (1). »

Comment expliquer cet insuccès? Surtout par l'existence de préjugés provenant les uns d'habitudes musicales contraires au rythme grégorien, les autres d'erreurs d'accentuation rendant inintelligibles certaines applications neumatiques au texte liturgique. C'est ainsi qu'on ignorait le levé ou l'élan à la note de la syllabe accentuée et qu'on y substituait le *frappé* ou le temps lourd qui aboutissait à un martellement écrasant; de même on ne pouvait concevoir *l'accent bref*, et les éditeurs Rémo-Cambraisiens défiguraient inévitablement les manuscrits pour charger de neumes ou de mélismes la syllabe accentuée. L'accent perdait ainsi sa brièveté et par suite sa légèreté et sa sveltesse, qui sont les charmes du rythme libre.

En dernière analyse, c'est à leur oreille inaccoutumée aux véritables mélodies sacrées, à leur goût mal formé, à leur mentalité musicale « trop modernisée », que les membres de la Commission Rémo-Cambraisienne, en dépit de leur science, de leur consciencieuse consultation des textes originaux, et de leurs excellentes intentions, devaient leur insuccès définitif.

Comment s'affranchir de cet état de préventions malencontreuses? Par un double effort : le premier est négatif et consiste à se débarrasser « de toute notion préconçue, dérivant soit de nos langues occidentales, soit de notre musique moderne, et à tenir compte des grandes divergences existant entre les langues humaines et entre les différentes formes musicales qui ont régné dans le courant des siècles (2). » C'est le conseil très pressant de dom Mocquereau qui dut lui-même lutter contre son éducation « moderne ». — Le second effort est positif et consiste à se former un « tempérament grégorien » par un commerce assidu avec la cantilène sacrée.

C'est encore ici que l'école de Solesmes offre une supériorité scientifique indiscutable. Les moines, par une pratique constante de plus de trente années d'essais et d'observations, purent acquérir infailliblement cette disposition d'esprit et de sentiment, cette

(1) *Les Mélodies grégoriennes*, Préface, p. II.
(2) *Nombre musical grégorien*, Introduction, p. 22.

délicatesse d'oreille, ce goût affiné, ce je ne sais quoi d'épuré, de nuancé, de naturel qui est par excellence le « sens grégorien ». Cette formation s'est faite lentement, mais sûrement. Elle s'opéra en effet sans heurt ni brusquerie et par l'élimination de certaines idées fausses et par l'amendement de celles qui étaient acquises mais présentaient quelque défiguration. Cette observation pratique jeta ainsi une vive lumière sur toute la question rythmique : « Au contact journalier de ces chants, remarque dom Mocquereau, nous avons appris à parler, à chanter, à apprécier cette mélodieuse langue oubliée depuis tant de siècles, et à nous rendre compte de ses beautés. Notre oreille, d'abord rebelle et étonnée, s'est bientôt laissé séduire par le charme de ce rythme libre, souple, ondulant, auquel notre éducation moderne ne nous avait guère préparés (1). »

Or pour un semblable résultat, il fallait un *chœur de moines*. C'est avec cet élément discipliné que l'observateur réalise ses essais et ses tâtonnements; c'est encore dans cette *schola* qu'il trouve ce goût de l'*opus Dei* nécessaire pour pénétrer dans le secret d'un rythme à part, et pour en faire jaillir cette flamme quasi surnaturelle qui participe de la divine inspiration du texte sacré.

Tous ces avantages, Solesmes les possède à un degré incomparable. Plaçons maintenant cette laborieuse *schola*, ou mieux cette phalange d'infatigables observateurs dans son cadre naturel, et nous comprendrons plus parfaitement encore les ressources de son activité Les facteurs nécessaires d'une étude expérimentale fructueuse sont la paix et le temps : la paix qui chasse les distractions, le parti pris ou l'a priori des luttes passionnées, et donne au travail une allure sans doute moins intensive mais beaucoup plus sûre et partant plus objective; — le temps ensuite, qui en multipliant la somme des résultats, corrige ou plutôt complète ce que la sage lenteur de la paix, de la réflexion, de la tranquille observation ne peut donner. Sollicités par l'impatience des ouvriers de la première heure, les moines auraient pu bâtir sur le fondement expérimental de quelques années une théorie rythmique très ingénieuse; mais aurait-elle eu cette sûreté, cette autorité surtout, qui sont celles du *Nombre musical grégorien*, épanouissement luxuriant de plus d'un quart de siècle d'études et d'observations silencieuses?

Louis Veuillot, si bien fait pour comprendre l'esprit et le travail d'un moine, surtout d'un moine de Solesmes, aimait à se réfugier sous le toit hospitalier de l'abbaye et à venir goûter quelques jours de paix, dont sa vie agitée avait parfois tant besoin. En 1861, il écrivait de Solesmes à un ami : « J'étudie à nouveau la vie du moine. Il n'en est point au monde qui soit si bien organisée contre la langueur et l'ennui. Le moine a toujours à faire mais sans hâte.

(1) *Nombre musical grégorien*, Introduction, p. 6.

Etre toujours occupé et jamais pressé, c'est le paradis sur terre, ce me semble, et le paradis céleste doit être fait un peu de cette façon. *Ajoutez la flamme du cœur.* Le moine est toujours en présence de Dieu, il parle à Dieu et il l'entend ; il sert Dieu, il apprend à aimer Dieu (1). »

Quelles conditions plus heureuses, plus providentielles pour entreprendre la recherche, la découverte de la rythmique grégorienne, qui est bien l'une des formes séduisantes de l'*opus Dei!* Longtemps on pressa D. M. de donner les fruits de ses travaux et de ses veilles ; le savant résistait toujours et attendit son heure : « Il y a longtemps, écrit l'auteur du *Nombre musical*, que ce livre est demandé et promis ; nous tenons enfin notre engagement, un peu tard peut-être, mais il ne faut pas s'en plaindre : ces longues années de silence sur la rythmique ont été remplies par des essais, des recherches et des réflexions fécondes. Pendant ces dernières années, nous avons remanié quatre ou cinq fois ce présent travail : il ne suffit pas de faire vite, il faut *faire bien*, *vrai*, *définitif.* »

Bien que l'œuvre scientifique de Solesmes soit accomplie dans la tranquillité profonde d'un monastère isolé, à l'abri du monde et de ses impatiences fiévreuses, cependant l'écho des polémiques extérieures parvient jusqu'aux paisibles habitants de l'abbaye, et ceux-ci, en spectateurs attentifs, suivent les évolutions de la science musicale, prêts à défendre énergiquement l'orthodoxie de la rythmique grégorienne. A ce propos, on aime parfois à souligner l'intolérance doctrinale du fondateur de la *Paléographie.* Evidemment il n'est pas question de sa personne, dont l'aménité est universellement appréciée par les visiteurs de Quarr-Abbey (2), mais seulement du savant ou du critique ; n'est-ce pas que celui-ci a conscience de l'excellence de sa méthode, de la rigueur scientifique de ses conclusions? Si en effet la restauration grégorienne est une restitution d'une mélodie et d'une rythmique primitives, d'une version et d'une exécution authentiques, quelle étude peut rivaliser avec celle du moine de Solesmes? Cette intransigeance qui *demande pour se rompre la preuve scientifique d'une conclusion*

(1) Citons encore ces lignes ravissantes de grâce, de naturel et de vérité : « Je trouve ces hommes bien heureux. Il leur est permis d'être graves, ils n'ont point de sottes querelles ni de préoccupations mesquines : ils ne sont point forcés de suivre la mode et d'insulter leur corps par des parures ; ils ne courent point, ils ne babillent point ; la baisse et la hausse ne les regardent point. Ils sont doux, simples, sérieux, de bonne grâce ; ils vivent de prière, de pensée, d'air salubre. Ils ont leur cimetière à l'ombre de l'église, ils y dormiront, la tête appuyée aux bases de l'autel. Voilà des rois et nous ne sommes que des faquins ! »

(2) Résidence actuelle des moines de Solesmes dans l'île de Wight, depuis leur émigration d'Appuldurcombe, lieu situé sur le versant opposé de la même île.

contraire n'a rien du stupide entêtement, mais devient un témoignage de plus en faveur des procédés comme des résultats de l'école Solesmienne.

Si maintenant, au terme de cette longue considération, nous jetons un regard rétrospectif sur l'œuvre scientifique de Solesmes, elle nous apparaît, au milieu de l'incohérence de la critique, de la multiplicité des théories adverses, comme un admirable système qui, depuis ses principes jusqu'aux conclusions, présente une cohésion et une logique saisissantes. Sans doute l'évolution s'est faite peu à peu, les progrès ont corrigé certaines imperfections, tant au point de vue mélodique qu'au point de vue rythmique; mais une *admirable unité* a toujours dominé, et depuis le traité des *Mélodies Grégoriennes* jusqu'au *Nombre musical* en passant par ce long et splendide canal que demeure, depuis vingt ans, la *Paléographie musicale*, les mêmes principes ont toujours présidé aux discussions et aux conclusions qui s'en dégageaient. On pourra contester, dans certains passages, la place d'un point-mora, d'un trait horizontal, ne pas admettre telle ou telle subdivision épisématique binaire ou ternaire; mais cette critique ne peut infirmer un système tout entier tant qu'elle se confine sur ce terrain de discussion étroite et chicanière.

En résumé, quelle école, fût-elle de Paris, de Bruxelles ou de Fribourg, peut se mesurer avec la célèbre école de Solesmes? Celle-ci reste donc, non simplement UNE ÉCOLE, mais L'ÉCOLE GRÉGORIENNE par excellence!

***

IV. — L'esthétique de l'Œuvre de Solesmes.

Une façon de nier ou de diminuer le caractère artistique de l'école grégorienne de Solesmes consiste à défigurer le sens des signes rythmiques ou à leur prêter une signification excessive, qui, au lieu d'en faire les auxiliaires dociles du rythme libre, les change en *impedimenta* fastidieux. Le procédé, pour être facile près de ceux qui ne peuvent contrôler semblable interprétation, n'en manque pas moins de sincérité. On prend d'abord les deux signes rythmiques de longueur : *point-mora* et *petit trait horizontal*; on leur donne une valeur mathématique, absolue, brutale qui produit la dureté, le saccadé du temps mesuré de la chorégraphie. « L'idée de mesure entre dès lors dans l'esprit, et s'y établit en maîtresse. On se préoccupera ainsi de « ne pas doubler » les notes qui ne seront pas pointées, et de leur donner la valeur rigoureuse d'un

temps. Adieu le naturel, la souplesse, l'accent, la liberté d'esprit! On épèlera très bien, avec beaucoup d'ensemble; on reviendra au chant compté, martelé, et l'on méritera les anathèmes dont tel mensuraliste charge les partisans du rythme oratoire (1). »

On envisage ensuite l'*épisème vertical* ou le signe subdivisionnaire binaire ou ternaire comme une sorte d'appareil « orthopédique » qui vient enserrer le chantre toutes les deux ou trois notes, et donne à son exécution une raideur qui n'a rien de l'aisance ou de la souplesse du rythme libre (2). — En d'autres termes, considérant l'épisème vertical comme l'indication d'un temps fort, on parle d'une sorte de rythme « qui oblige l'exécutant à une contrainte continuelle, contre nature, et produit sur l'oreille de l'auditeur l'impression d'un rythme forcé, émietté, haché, d'un rythme en *globules* (3). » Puis, plein d'indignation, on ajoute : « C'est en vertu d'une telle philosophie (?) qu'on a édité des livres de chant où les incises grégoriennes sont ainsi émiettées, par un morcellement binaire et ternaire, et que toute l'édition Vaticane devra subir le même sort, dans une reproduction spéciale! (4) »

*
* *

Non, le rythme libre grégorien, tel que le présente l'école de Solesmes, n'est ni guindé, ni compassé; il ne peut être soumis « à une sorte de mesure froide et artificielle (5) ». Ses qualités fondamentales sont *l'aisance* et le *naturel*. C'est pourquoi les signes de longueur doivent recevoir une interprétation qui admet les mille délicatesses de l'expression. Les nuances sont en effet à l'œuvre grégorienne ce que sont à la peinture le coloris, la lumière, l'ombre et les demi-teintes. Parlant de l'épisème romanien, dont *le trait horizontal* ou *le point-mora* sont la traduction, D. M. remarque que sa valeur rythmique est susceptible des nuances les plus variées : « Dans certains cas, il peut doubler au moins la valeur de la première note : dans d'autres cas au contraire, le même trait sera l'indice d'un appui léger et à *peine prolongé de la voix*. Cette observation s'applique du reste à tous les signes rythmiques, modifi-

(1) *Revue du Chant Grégorien*, Juillet-Août 1909, p. 198.
(2) Nous empruntons cette dernière objection et la plupart de celles que nous présentons dans cette troisième partie à une brochure qui n'est qu'un amer persiflage contre l'école de Solesmes. Cette étude, où « le moi » toujours haïssable est semé presque à chaque page, n'a pas la gravité d'une œuvre scientifique, et encore moins l'atticisme ou même la correction d'un livre qui traite d'art et d'esthétique!
(3) *Tribune de S. Gervais*, 1909, p. 285.
(4) *Tribune de S. Gervais*, 1909, p. 283.
(5) *Revue du Chant Grégorien*, Juillet-Août 1909, p. 197.

cations ou adjonctions, lettres ou signes. La raison en est que le signe est soumis, comme le neume lui-même, *à des règles de position.* La note à laquelle il s'attache, la place qu'il occupe dans le neume, le rapport de ce neume avec le texte, le rythme, le mouvement et l'expression de la phrase musicale, sont autant de circonstances qui en augmentent ou en atténuent la valeur (1). » C'est précisément ces nuances fines et délicates qui constituent, comme dans tout art, l'élément subjectif d'une interprétation personnelle. Il est évident que M. Camille Chevillard et M. Vincent d'Indy, dirigeant l'orchestre des concerts de la salle Gaveau, interprètent différemment une symphonie de Beethoven, quoique cependant le texte mélodique et l'indication des nuances soient semblables. C'est précisément cette variété qui rend l'exécution captivante, et la préserve d'être rabaissée au niveau d'une interprétation mécanique. Un *prior scholæ* peut donner, *doit* même donner à ses chantres, s'il est artiste, son influence propre, son sens esthétique, sa flamme personnelle, tout en restant fidèle aux principes fondamentaux de la rythmique de l'école de Solesmes. *C'est le propre de l'art Solesmien, quand le sujet en est capable, de chasser l'automate au profit de l'artiste.*

Moins fondée encore, s'il est possible, l'accusation portée contre *les signes subdivisionnaires binaires et ternaires :* l'épisème vertical ne brise nullement l'allure du rythme libre par un ictus frappé et maladroit qui viendrait tous les deux ou trois temps arrêter la mélodie et la rendre affreusement boiteuse. Dom Mocquereau nous le dit en rappelant la gracieuse parole de Nietzsche : « Le beau est léger, tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats » ; et quoi de plus pur, de plus divin que l'art grégorien? (n. 166)

Dans l'exposé de la rythmique Solesmienne, l'auteur du *Nombre musical* ne cesse de protester contre l'émiettement de la phrase mélodique, obtenu par le morcellement des rythmes simples et élémentaires : « Connaître, dit-il, l'analyse élémentaire d'une mélodie et la place de tous les ictus rythmiques est sans contredit d'un grand secours pour l'exécution, et d'une nécessité absolue pour l'harmonisation ; mais se servir *pratiquement* de cette connaissance pour détailler, déchiqueter un à un les rythmes simples et réduire la mélodie en miettes serait faux, inepte, inesthétique (n° 93). »

Dans le rythme musical mesuré, quel rôle joue la barre de mesure, sinon celui de préciser chaque rythme élémentaire de la phrase mélodique? La barre en effet vient se placer régulièrement avant la note qui supporte l'appui ou le touchement, c'est-à-dire devant la thésis ou l'ictus du mouvement élémentaire ; tandis que dans le rythme libre, le notateur place le signe ictique ou thétique

(1) *Nombre musical grégorien.* II^e^ partie, n° 82. — Cf. n° 395 ; n° 96 à 101.

sous la note elle-même. Or qui donc reprocherait aux compositeurs modernes de fractionner le rythme, de le hacher, de le réduire en « globules », sous prétexte que, changeant les habitudes des premiers polyphonistes qui écrivaient sans barres, ils ont ajouté cette division matérielle dans un but pratique, pour faciliter l'exécution de la polyphonie vocale?

En vérité, si le reproche de morcellement du rythme est à l'adresse de quelqu'un, il semble que l'auteur du *Nombre musical* devrait être le dernier à le supporter. Ce qui en effet favorise cette division ridicule, ce qui détache ces rythmes élémentaires du groupement général phraséologique, n'est-ce pas, dans la musique moderne, ce retour régulier d'un *temps fort*, venant obstinément tous les deux ou trois temps? Or une grande part de l'œuvre de D. M. a pour but de protester contre cette conception rythmique, aussi inepte qu'inesthétique, d'une certaine musique qui, quand même, voudrait être religieuse et sacrée. Pour cela le R. P. montre les rapports étroits de la polyphonie Palestrinienne et surtout Josquinienne avec le Chant Grégorien. Leur rythme en effet s'accorde avec une constance admirable pour placer *l'accent bref au levé* et adoucir le touché ou l'appui. A cette occasion, l'auteur du tome VII[e] de la *Paléographie* applaudit à ces compositions modernes qui courent au rythme sans s'arrêter à la mesure et n'ont plus d'égard pour le retour régulier du premier temps intensif. « Les exemples de ce fait, remarque M. Vincent d'Indy, sont innombrables dans la *bonne* musique, plus rares dans la mauvaise (1) »

Enfin, pour faire saisir d'une façon quasi-matérielle cette *fusion rythmique* dans toute son ampleur et sa grâce, D. M. expose et détaille l'expression plastique du geste chironomique, dont le Maître doit se servir pour tracer la marche rythmique de la phrase (2). La main suit les ondulations mélodiques et dynamiques de la période grégorienne, s'aidant des rythmes élémentaires qui précisent les variétés et les détails du « grand rythme ». Que nous sommes loin du geste étriqué de la mesure à deux ou à trois temps!

On rapporte que Baïni conduisait les voix de la chapelle papale par une chironomie large et simplement phraséologique. A cet exemple, M. Vincent d'Indy dirige parfois l'orchestre, dit-on, en battant la mesure d'une main et de l'autre indiquant le rythme général. Or, de ces deux gestes, le rythmicien Solesmien ne garde que le dernier avec ses évolutions phraséologiques. Dans de telles conditions, pourquoi accuser ce Maître de morceler, de hacher, d'émietter le rythme, quand tout concourt à l'union, à la fusion?

(1) *Paléographie musicale*, tome VII, p. 32.
(2) Cf. *Nombre musical*, chap. IX : Expression plastique ou chironomie du mouvement rythmique, p. 103.

L'auteur des *Mélodies Grégoriennes* avait dit : « *La proportion dans les divisions constitue le rythme* (p. 197). » — « Les deux éléments principaux qui constituent le rythme du chant grégorien sont l'accent des mots et les divisions du phrasé (1). »

A son tour, l'auteur du *Nombre musical* ajoute : « Ce n'est pas assez dire que le rythme apparaît comme *la proportion dans les divisions;* c'est plus que cela, c'est un effort général, constant vers l'union intime, chaude et active de tous les éléments participant à sa vie, à ce point que les rythmes secondaires ou élémentaires perdront souvent leur être individuel pour se fondre dans les grands rythmes de la phrase. *L'important est la fusion et non la distinction* (1re partie nº 50) (2). »

Cet enseignement, loin d'être isolé, est constant dans la doctrine Solesmienne : « Sans doute, répète très souvent D. M. sous formes diverses et à l'occasion de la synthèse du rythme, il faudra distinguer les phrases, les membres de phrase, les incises, établir entre ces divisions une harmonieuse proportion; mais l'artiste qui se bornerait à ces distinctions, si bien proportionnées soient-elles, n'atteindrait pas le but. Il faut aller au delà : il faut, tout en

(1) *Revue du Chant Grégorien*, Novembre-Décembre 1909, p. 41.

(2) Rapprochons de cet enseignement authentique cette singulière conclusion : On commence par donner une antienne empruntée au Manuel de Solesmes en notation musicale avec divisions rythmiques, puis on ajoute avec une sérénité victorieuse : « Comme on le voit, la phrase est morcelée en sections de deux ou de trois unités. Pour réaliser ces indications soi-disant rythmiques, il suffit de faire coïncider le baissé de la main avec chaque petit point, ou, ce qui revient au même, de placer une barre de mesure avant chacun de ces signes minuscules, et voilà la phrase découpée en menues tranches telles que les aime l'éminent prieur de Solesmes. » (*Tribune de S. Gervais*, 1909, p. 285.)

Si nous voulions user du même procédé, nous pourrions, par exemple, reproduire la gracieuse mélodie du *Felix culpa* (Gounod), dont tous les rythmes élémentaires de trois temps sont séparés par une barre de mesure (autrement sensible qu'un modeste épisème vertical!) et tenir ensuite ce langage, et avec combien plus de raison, puisque, à l'inverse de la phrase grégorienne ou des Messes de Bach et de Palestrina, le premier temps portant l'accent latin est régulièrement intensif : « Comme on le voit, la phrase est morcelée en sections de *trois* unités. Pour réaliser ces indications soi-disant rythmiques, il suffit de faire coïncider le *frappé* de la main avec chaque note qui suit la barre, et voilà la phrase découpée en menues tranches comme les aime l'éminent auteur de *Mors et Vita.* »

Il est sans doute de mauvais aloi et très souvent injuste de suspecter la bonne foi, mais alors une dernière hypothèse demeure : on n'a pas pris la peine d'étudier, de parcourir même une doctrine que l'on juge si inconsidérément! Du reste c'est le même auteur, qui dans un de ces articles précédents (*Trib. de S. Gervais*, 1909, p. 11 et 12. — Cf. notre étude, p. 81.), prêtait à D. M. la sottise d'ignorer que les anciens polyphonistes composaient sans barres de mesure!... La défiguration d'un système rend la critique facile, mais quel crédit celle-ci peut-elle présenter près des gens avertis?

maintenant les distinctions, tendre à les unir, à les relier, et à faire de toutes une grande, une seule entité rythmique. L'unité, voilà le but (1re partie, n° 51). » — D. M. énumère les facteurs de cette *unité* : quantité, mélodie, dynamie, rythme. « Toute l'industrie de ces agents s'applique à agglutiner entre eux les divers éléments de la phrase : sons, durée, force, mouvements rythmiques. Chacun opère selon sa nature et son mode d'action ; mais tous tendent au même but : l'unité du membre, l'unité de la phrase. — La *mélodie*, unie à la quantité, travaille à cette synthèse par la logique des sons montants ou descendants, les uns brefs, les autres longs, tous harmonieusement disposés et proportionnés, de manière à exprimer une pensée, un sens musical, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et de beauté. — La *dynamie*, compagne inséparable de la mélodie, projette, sur toute l'étendue de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et les ombres, délicatement ondées, de ses crescendos et de ses descrescendos, et les fond également dans l'unité de ses mille nuances. — Le *rythme* enfin, le grand rythme, élargissant, agrandissant ses élans et ses cadences, *absorbe, dans l'unité et l'amplitude de ses mouvements, tous les rythmes élémentaires* (1). » On est loin du morcellement binaire et ternaire prêté gratuitement à la rythmique de Solesmes.

***

Dans un esprit de protestation contre la prétendue rigueur ou raideur des signes rythmiques Solesmiens, on a comparé la mélodie de l'art mesuré, avec sa forme précise et fixe, « à une jaquette de jockey avec pantalon raide de haut en bas », et la mélodie grégorienne, dont le rythme est libre et par suite les allures moins précises, à un habit bénédictin dont l'ampleur flottante ne suit que de loin les formes du corps (2). Ce dernier rapprochement, pour n'être qu'une analogie, ne nous semble pas au point. Sans doute l'aimable cantilène de saint Grégoire n'a rien de la raideur de la veste du jockey, mais elle n'a pas davantage l'ampleur trop indécise de l'habit monacal, dont le symbole de pénitence et de pauvreté ne sied ni à la grâce, ni à la majesté de la louange divine. La mélodie grégorienne, s'il nous est permis de choisir notre comparaison, est bien plutôt la robe gracieuse qui tombe des épaules d'un ange de *Fra Angelico*. On connaît les anges musiciens de ce maître des « primitifs ». Si la délicatesse du saint ne permet pas à l'artiste

(1) *Paléographie musicale*, t. VII, p. 249. — Sur tout ce sujet on consultera avec profit et intérêt les admirables chapitres IV et V qui traitent du membre de phrase de la période.

(2) *Etudes de Chant Grégorien*, p. 21.

d'étudier et de connaître parfaitement l'anatomie du corps vivant, le *Beato* excelle dans l'expression de la physionomie ou le dessin du vêtement. Qu'il y a loin du manteau contourné, tourmenté des personnages d'un *Vanni* (1) à la robe simple et charmante d'un ange du *Beato!* Celle-ci, faite à la taille de l'ange et serrée à la ceinture avec une élégance toute de simplicité, suit discrètement la forme de ce corps virginal. Ainsi la mélodie grégorienne, tout en se soumettant aux exigences d'un rythme précis, conserve dans son allure cette liberté, cette aisance qui lui permet de revêtir les différentes formes du texte inspiré, et de couvrir la pensée divine de ses plis gracieux.

Mais au lieu de discuter le sens esthétique des prescriptions ou des signes de la rythmique solesmienne, il est plus simple d'en juger en écoutant la *schola* du monastère. C'est là le point en quelque sorte intangible, contre lequel l'adversaire a dû tempérer l'audace de sa critique : l'évidence de la beauté du chant de Solesmes était trop manifeste! N'est-ce pas le meilleur éloge du caractère artistique de l'œuvre accomplie? Si, en effet, la théorie a produit une telle merveille, c'est qu'elle porte dans ses flancs une vertu esthétique indiscutable. On juge l'arbre à ses fruits. Nous ne ferons pas appel à notre personnelle admiration, laissant à des personnages plus autorisés le soin de livrer leurs impressions.

En 1904, au moment de la réunion d'Appuldurcombe des membres de la Commission Vaticane *de cantu sacro*, M. le chanoine Grospellier, rédacteur très actif de la *Revue du Chant Grégorien*, nous a déjà indiqué à quelles observations se livraient les hôtes éminents de l'abbaye, pendant les loisirs que leur laissaient les séances régulières. Après avoir descendu au *scriptorium* assister au travail des rédacteurs de l'édition Vaticane, ces arbitres de la question grégorienne ne se contentèrent pas du point de vue théorique et historique, ils montèrent à l'église abbatiale « et chaque jour ils se firent une joie d'entendre exécuter le chant à la messe et aux vêpres. Ces auditions étaient non seulement une jouissance artistique, mais une leçon instructive pour tous. On ne se lassait pas d'admirer l'ensemble parfait de ces soixante voix d'hommes admirablement fondues en une seule, comme aussi la suavité de ces psalmodies, de ces mélodies, où tout apparaissait si naturel, si exempt de recherche, comme il convient à la prière. Aussi ne s'étonnait-on pas du nombre considérable d'auditeurs protestants avec lesquels on se rencontrait chaque jour aux vêpres. Et au thé

(1) Les peintures de cet artiste encadrent maladroitement les fresques de *Fra Angelico* au couvent de saint Marc de Florence et rendent ainsi l'opposition plus saisissante!

qui était servi après vêpres, à la mode anglaise, par l'abbaye à tous les membres de la réunion, on n'entendait que des exclamations enthousiastes sur l'office liturgique auquel on venait d'assister (1) »

Dans le cours de l'année 1907, un moine américain, dom Waedenschwiler, était venu en Europe pour observer les progrès du chant traditionnel, tant recommandé par Pie X, et faire profit de cette enquête. Au milieu de ses désillusions un regret domine tous les autres : celui de voir la division des partisans mêmes de la restauration en deux factions opposées, le parti Solesmien et le parti anti-Solesmien. Puis, remarquant la stérilité des efforts de ceux qui combattent Solesmes, il écrit : « Un fait absolument typique, c'est que quelques-uns de ces hommes dont le nom a retenti, dans la campagne contre Solesmes, d'une extrémité du monde à l'autre, n'ont absolument rien fait pour l'œuvre de la réforme pratique du chant. Si vous allez les voir, ne vous attendez pas à entendre, chez ces porte-étendards de la milice anti-Solesmienne, des chœurs bien exercés qui vous donnent une exécution modèle et vous montrent comment l'on doit s'y prendre pour réussir : ce serait vous vouer à une déconvenue assurée. Mais alors? C'est qu'il a toujours été plus facile de critiquer que de travailler, et que la troupe des critiques a toujours été plus nombreuse que celle des tâcherons paisibles, sérieux et vraiment pratiques. » — Ce désillusionné se rend à Appuldurcombe pour écouter la célèbre *schola* et juger par lui-même de l'injustice de la critique. Il est cette fois dans le ravissement, et traduit son enthousiasme en ces termes : « Ce qui caractérise le chant des moines de Solesmes, c'est sa douceur constante. Il est chaud et pieux, sans cependant exciter la sentimentalité ou l'émotion; expressif du texte sans être théatral ; viril sans rudesse, noble sans prétention, artistique sans recherche, modeste sans timidité, délicat sans mièvrerie; poétique, mais non pas vague; attrayant et agréable à l'oreille, sans cependant distraire l'attention. Les nuances et les contours sont clairs et nettement dessinés, sans excès ni indiscrétion. Le rythme est libre et naturel, comme celui d'une période cicéronienne bien arrondie ou comme celui des vagues de la mer. En un mot, leur chant est à la fois musical et religieux; les douces ondulations du son remplissent l'air comme le parfum de l'encens (2) »

(1) *Revue du Chant Grégorien*, septembre-octobre 1904, p. 32.

(2) Traduction d'un article paru en janvier 1908 dans la Revue de Philadelphie « *Church Music* » : *L'Etat présent du plain-chant en Europe. Théorie et pratique à Appuldurcombe.* — Cité par M. Piérard dans sa vaillante brochure : *Les subdivisions binaires et ternaires*, p. 57 à 67.

NOTA. Sur l'admiration provoquée par le chant de Solesmes on lira avec intérêt : *A Solesmes, chez les moines exilés à l'île de Wight*, par le P. de Santi, S. J.; — *Le chant grégorien dans cinq nations d'Europe. Notes de voyage*,

V. — Avantages pratiques des éditions rythmées solesmiennes.

Cuique proprium, les Bénédictins n'ont pas eu la première pensée de leurs éditions rythmées. Ce sont les sollicitations pressantes et constantes des disciples de Solesmes qui les ont provoquées : chefs de chœur, moines, prêtres, séminaristes, fidèles demandaient un texte qui put aider l'exécution des élèves encore novices dans l'art grégorien, et en même temps soulager la mémoire et prévenir les distractions des initiés. L'auteur d'un excellent tract se fait leur porte-voix : « Mais, mon Père, comment voulez-vous que nous nous souvenions de tous vos... blancs, de vos retards, des valeurs qu'il faut donner à telle note à cause de sa position, etc..? Si vous aviez des signes pour nous indiquer tout cela, ce serait bien plus facile. Passe encore lorsque nous sommes près de vous; mais une fois abandonnés à nous-mêmes, nous oublierons les trois quarts de vos recommandations... (1). »

C'était le langage du bon sens; il trouva écho près de gens qui plus tard devaient révéler un admirable esprit de vulgarisateurs. Les moines de Solesmes, en réponse à des plaintes aussi fondées et aussi judicieuses, créèrent donc les trois signes que nous connaissons.

Mgr Dubois, évêque de Verdun, dans une lettre dont la sagesse et l'opportunité ont été applaudies universellement et jusque dans les congrès étrangers de musique sacrée, donne en deux mots le double avantage pratique des signes rythmiques : « Ils rendent l'exécution à la fois plus *facile*, plus précise ou *uniforme*. » — Puis, insistant sur le premier avantage, *la facilité*, il joint la preuve à l'affirmation : « L'essai qui a été fait de cette notation rythmée dans notre cathédrale, dans nos séminaires et dans plusieurs paroisses du diocèse, lui a été entièrement favorable... Elle facilite grandement l'étude et aide à une formation rapide des chantres. Enfin, grâce à ses signes rythmiques, elle permet d'obtenir des enfants, dont l'attention est plus difficile à fixer, un résultat beaucoup plus prompt qu'avec la notation traditionnelle non rythmée, dont certains points restent obscurs et difficiles à interpréter (2). »

---

publiées en 1906 par M. Rué, maître de chapelle de la cathédrale de Gérone (Catalogne); — *Impressions*, article de M. Filson Jonny, paru en avril 1904 dans le *Daily Mail;* — *Sept jours à Solesmes*, par M. B. d'Agen.

(1) *Des signes rythmiques...? A quoi bon...?* p. 2.

(2) *Bulletin du Clergé* du diocèse de Verdun, supplément à la *Semaine Religieuse* du 17 février 1906.

La preuve de cette *facilité* due aux éditions rythmées au point de vue pratique éclate encore par la comparaison qu'on peut en faire avec les éditions ordinaires musicales ou littéraires. Une édition non rythmée est une page de Palestrina ou de Vittoria sans le rallentando et le rinforzando, le diminuendo et le crescendo; une phrase de Mozart ou de Haydn sans le piano et le forte, le trille ou le gruppetto; une composition de Wagner ou de Saint-Saëns sans l'andante et l'allegro, l'adagio et le presto etc... Une édition non rythmée est un ouvrage littéraire sans signes orthographiques. Ou mieux encore, pour se servir d'une parole de dom Mocquereau : « Les codices *non rythmiques* sont par rapport aux *rythmiques* comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué; comme sont, de fait, les textes primitifs hébraïques de la Bible, en face des mêmes textes munis de points-voyelles, et des accents massorétiques qui en arrêtent et définissent la ponctuation, l'accentuation, la lecture et jusqu'au sens lui-même. Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude; — ici perfection, là imperfection (1). »

Les anciens l'avaient ainsi compris, et c'est pourquoi les premières écoles de plain-chant de la belle époque avaient leurs éditions ou mieux leurs manuscrits rythmés. Aujourd'hui encore les codices sangalliens et messins restent les plus précieux manuscrits parce qu'ils sont les plus complets et les plus intelligibles. C'est pour ce motif que dom Pothier, premier admirateur des anciens textes rythmés, disait en parlant des *signes modernes supplémentaires* qu'ils n'avaient rien « contre la perfection de la notation musicale en elle-même; *pas davantage contre la notation traditionnelle du plain-chant...* (2). »

L'*uniformité* est plus encore peut-être le précieux résultat de l'usage des signes rythmiques. Tous les maîtres de chœur, renseignés sur la valeur de cette ressource, ont déclaré hautement ces signes rigoureusement nécessaires, au moins d'une façon normale, pour obtenir la sûreté, l'aisance, la précision dans le chant confié à une *schola* ou à un chœur. M. le chanoine Gaborit, maître de chapelle de la cathédrale de Poitiers, met au défi les maîtres les plus expérimentés, sans explications et exercices préalables, d'exécuter avec ensemble et de rythmer parfaitement la plupart des pièces grégoriennes prises dans un texte privé de toute indication rythmique : « En vérité, dit-il, ce serait une douce joie pour

(1) *Nombre musical grégorien*, II^e^ partie, n° 65.

(2) *Revue du chant grégorien*, décembre 1902, p. 80. C'est ainsi que dans un article où les signes rythmiques sont vivement attaqués tant au point de vue traditionnel qu'au point de vue pratique, on recueille cet aveu : « Si

nous de voir ces messieurs exercer un chœur, surtout avec accompagnement. Il nous semble entendre un choriste mettre une *mora vocis*, pendant que son voisin poursuit le mouvement : celui-ci faire un temps binaire, pendant que celui-là fait un temps ternaire ! et pour compléter la bonne union, l'*accompagnateur* placer ses *accords au levé* au lieu de les mettre à l'*ictus !*... Qu'un musicien de goût, maître en chant grégorien, se permette, quand il chantera seul, d'user de la liberté qui existe réellement en tels ou tels cas, nous n'y voyons pas d'inconvénients. Mais sous prétexte de sauvegarder cette dangereuse liberté, supprimer les signes rythmiques nécessaires pour la direction des chœurs et de l'immense majorité des chanteurs et des organistes, ce serait ériger en système la cacophonie, ou revenir à l'exécution martelée et sans rythme du plain-chant (1). »

Chargé nous-même de l'enseignement grégorien dans le séminaire du diocèse de la célèbre abbaye de Solesmes, nous tenons le même langage, après dix ans d'essais et d'observations. A son début, notre *schola* fut très fortunée : en 1892 et 1893, elle reçut les premières leçons de dom Pothier et de dom Mocquereau eux-mêmes qui tour à tour vinrent de Solesmes au Mans assurer le succès du premier effort. Dom Mocquereau, avec quelque indulgence, et pour soutenir notre application, se plaisait à appeler la jeune *schola* du séminaire l'émule de celle de Solesmes ! — Depuis ce temps, et au milieu de bien des vicissitudes, jusqu'à l'apparition de l'édition Vaticane, on se servit d'une édition spéciale, imprimée en 1892 sans points ni épisèmes. En face des « blancs » nous nous rappelons encore les hésitations de notre ancien maître, dont le sens esthétique faisait jadis l'admiration de ses élèves et de dom Mocquereau lui-même (2). Il portait le livre de chant à la hauteur de ses yeux, tâchant de juger dans la ligne horizontale si *l'espace blanc* avait bien la largeur d'un punctum, afin d'y placer la *mora vocis*. Si telle était l'hésitation du maître, quelle ne devait pas être celle de l'élève !

Notre premier soin, en acceptant la direction du chant, fut d'ajouter dans notre édition de 1892 de nombreux points et

---

Saint-Gall est irrégulièrement traduit dans les éditions rythmiques, c'est par défaut, et non par excès ; autrement dit, si les signes d'allongement de Saint-Gall ne se trouvent pas tous dans ces éditions, du moins tous les signes d'allongement de ces éditions sont empruntés, au moins *grosso modo*, aux manuscrits romaniens. » (*Revue du Chant Grégorien*, juillet-août 1909, p. 196.)

(1) *Tribune de S. Gervais*, janvier 1903. — Cité dans le *Nombre musical*, Introduction, p. 13.

(2) M. le chanoine P. Bouillon, aujourd'hui religieux mariste et missionnaire aux îles Salomon en Océanie.

épisèmes rouges et noirs. Mais alors que de temps perdu à cet ingrat travail, que d'inexactitudes glissées inévitablement dans ces additions faites à de nombreux exemplaires! Ce fut un soupir de soulagement chez tous nos élèves quand ils reçurent les éditions rythmées si claires et si nettes de 1908, sorties des presses de l'imprimerie de Saint Jean l'Evangéliste. Il est donc juste de conclure que « quelles que soient les contestations que l'on ait élevées contre ce choix, il reste acquis qu'au point de vue pratique les éditions rythmées sont devenues indispensables. Ceux qui ont formé des chanteurs grégoriens reconnaissent que si les signes rythmiques n'existaient pas, il faudrait les inventer. C'est ainsi qu'on a vu *des chefs de chœur bien résolus à ne mettre entre les mains de leurs exécutants que l'édition Vaticane, indiquer au crayon ou à l'encre, pour obtenir de l'ensemble, ces fameux signes qu'ils avaient d'abord voulu proscrire* (1). »

Enfin Solesmes lui-même, dans les évolutions et les hésitations de son chant, constitue un nouveau témoignage en faveur de sa méthode actuelle. Les indécisions de la notation et de l'enseignement furent longtemps une cause de désenchantement et de désillusion.

Au temps où l'église abbatiale était l'église paroissiale, on remarquait souvent dans le chant manque d'ensemble et tiraillement. Pour porter remède à cet état de chose qui pouvait compromettre l'avenir, « dom Couturier, premier successeur de dom Guéranger, confia la direction du chant à dom Mocquereau. A partir de ce moment, grâce aux indications précises du nouveau maître, et, bientôt, grâce aux points et signes rythmiques ajoutés au crayon sur les livres pendant les leçons, les mélodies grégoriennes furent exécutées avec un ensemble parfait (2). »

Pour toutes ces raisons, la grande revue romaine *La Civiltà cattólica*, dont l'autorité est si justement appréciée, donnait récemment à ses lecteurs, en termes pressants, le conseil d'adopter de préférence l'édition Vaticane rythmée : « Nous recommandons vivement les éditions rythmées Solesmiennes, parce qu'elles facilitent *di dieci tanti* la bonne exécution grégorienne (3). »

***

(1) *Avant-propos* de l'Ordinaire paroissial de Verdun, publié par les soins de M. le chanoine Tourte.

(2) *Rassegna gregoriana*, septembre-octobre 1907, p. 416.

(3) « Racommandiamo vivamente le edizioni ritmiche Solesmensi, perche agevolano di dieci tanti la buona esecuzione gregoriana (*Civiltà Cattólica*, 7 agosto 1909, p. 351). »

Sur les avantages pratiques des éditions rythmées on lira avec intérêt et profit la spirituelle *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité* de dom

Avant de terminer cette étude, et pour rendre à Solesmes tous les hommages dus à ses éminents services, il importe de noter son esprit vulgarisateur et de faire remarquer l'ensemble des ressources dont sa théorie rythmique dispose en faveur de ceux qui, convaincus de son incomparable supériorité, veulent s'inspirer de ses principes et user de ses secours.

Une première considération, qui montre le caractère pratique de l'enseignement de l'école de Solesmes, c'est le soin avec lequel son directeur insiste sur la chironomie ou sur l'étude du geste dont le maître devra se servir pour faire pénétrer le rythme du chant sacré dans le goût de ses choristes. Si en effet le rythme est ce principe immatériel destiné à vivifier, à spiritualiser la mélodie, à lui donner sa pénétration et son élévation, il était nécessaire de le rendre sensible par un signe qui devait en simuler tous les contours ou les ondulations, c'est-à-dire les élans et les repos, les crescendos et les decrescendos, les accents et les éléments atones. La musique moderne, avec sa mensuration, a son geste à temps réguliers tantôt forts, tantôt faibles; la musique grégorienne devait avoir le sien, débarrassé de la raideur ou de la régularité mathématique de la mesure, mais doté de toute la liberté et de l'aisance du rythme qu'il décrit. Cette expression plastique du mouvement rythmique grégorien constitue l'ingénieuse chironomie (χείρ main, νόμος règle) du *prior scholæ*. Le geste doit donc suivre les ondulations mélodiques : tantôt il sera court, répété, pressé, quand il décrira à l'élève inexpérimenté le mouvement élémentaire binaire ou ternaire de la marche rythmique; tantôt il s'élargira et suivra seulement les mouvements arsiques et thétiques du membre de phrase ou de l'incise, pour se développer ensuite dans l'allure plus puissante de la période avec sa dynamie pleine d'ampleur, de majesté et de grâce... C'est par ce geste aidant la voix, que le maître fera passer les émotions de son âme dans celle de ses élèves pour la faire vibrer à l'unisson de la sienne.

Là ne devait pas se limiter l'effort vulgarisateur. Pour mettre son entreprise à la portée de tous, Solesmes devait quitter le domaine de la spéculation ou de la discussion, traitée dans les grands ouvrages, et exposer sa rythmique dans un langage plus simple, plus didactique, afin de la rendre d'un accès facile aux élèves des écoles de chant et surtout des séminaires. Or Solesmes, conscient d'être désormais en possession du système traditionnel, en réalise tous les jours l'heureuse vulgarisation.

ANDRÉ MOCQUEREAU, empruntée à une étude sur le *Credo* I (édit. Vat.), qui doit paraître prochainement dans le tome X[e] de la *Paléographie*. Cette *Causerie* est éditée à part, par les soins de la société de Saint Jean l'Évangéliste.

Dom A. Mocquereau, après les copieuses études éparses dans la *Paléographie* ou dans l'intéressante revue romaine *Rassegna Gregoriana*, quintessencie son enseignement dans un *Cours supérieur* dont les deux premières parties sont l'objet du tome premier du *Nombre musical grégorien;* cette étude complète, réunie en deux volumes importants, s'adresse aux professeurs, aux maîtres chargés de la direction du chant (1). Un *Cours moyen*, résumé et précis du précédent, sera destiné aux élèves des séminaires, les futurs éducateurs des chantres de ville et de campagne. Enfin un *Cours élémentaire*, rédigé pour les enfants, facilitera les explications du maître, et permettra aux personnes de culture plus modeste de s'initier à la connaissance strictement nécessaire du plain-chant.

En outre, des solfèges gradués, proportionnés aux aptitudes des élèves ecclésiastiques ou laïcs, achèveront l'œuvre en formant le goût du chantre, en habituant son oreille aux formules correctement interprétées. Les séminaires, les psallettes, les manécanteries reverront donc cet enseignement qui donnait jadis aux chants liturgiques un charme séducteur et pour la délicatesse de l'artiste et pour la piété des foules (2).

Enfin l'œuvre pratique, pour réaliser intégralement son programme, exige des éditions où les signes rythmiques, à l'instar des signes mélodiques, puissent assurer la bonne exécution du chant, et présenter au choriste les indications conventionnelles sans

(1) Seul le tome I du *Nombre musical* est paru. Dans son Introduction, dom Mocquereau annonce la publication intégrale du *Cours supérieur* et l'apparition « presque en même temps » du *Cours moyen;* or cette promesse jusqu'à ce jour n'a pu être réalisée.

(2) Pour satisfaire la juste impatience des maîtres et des élèves qui réclamaient la prompte publication du *Solfège grégorien*, dom Mocquereau vient de faire éditer à part les quarante-cinq exercices rythmés, déjà parus dans le *Nombre musical grégorien.* Ce travail de 135 pages est intitulé : *Exercices rythmés de Vocalises Grégoriennes.* Partie de l'élève, (Desclée, Rome et Tournai). « Ce petit livre n'est ni le *Solfège* grégorien, ni le Cours secondaire, tous deux annoncés; il les remplacera provisoirement. Le *Nombre musical grégorien* est la partie du maître, cet opuscule est celui de l'élève. Ses quarante-cinq *Exercices rythmés* en constituent presque tout le contenu. Par contre, les explications théoriques y sont élémentaires et succinctes, elles réclament les développements des maîtres. Des renvois fréquents aux numéros correspondants du *Nombre musical grégorien* (N. M. G.) facilitent cette tâche. De plus l'ordre des matières est exactement le même dans les deux ouvrages; et, dans la seconde partie, les titres, les numéros des chapitres, articles et paragraphes, sauf de rares exceptions, sont identiques (Extrait de la Préface). »

L'auteur ajoute plus loin : « Lorsque les élèves se seront familiarisés avec nos *Vocalises*, ils ne trouveront plus de difficultés sérieuses dans les longs mélismes du Graduel de l'édition Vaticane, pourvu qu'ils aient en main les éditions rythmées par les Bénédictins de Solesmes. Notre but unique est de faciliter la tâche du maître et de l'élève, et de procurer l'exécution parfaite des mélodies de la sainte Eglise (30 novembre 1908). »

lesquelles, en raison des hésitations, l'aisance et le naturel sont impossibles. Le plain-chant, dit le docteur Mathias, n'aura son individualité artistique que si son exécution tient compte des *rapports des notes entre elles* (rapports de longueur, de légèreté, de gravité, d'accentuation, etc.) Or, le chanteur, par son organe, pourra traduire artistement ces rapports seulement « si l'édition qu'il aura entre les mains, lui indique d'une manière précise, selon les exigences modernes, la succession des notes légères et graves, accentuées et non accentuées, l'égalité de valeur des notes, etc. (1) C'est pourquoi l'entreprise de l'éditeur est le prolongement nécessaire de l'œuvre pratique de Solesmes. A cet égard la société de Saint Jean l'Évangéliste par la netteté, la précision de ses impressions rythmiques, non moins que par le côté esthétique de ses caractères typographiques et de ses illustrations en vignettes, mérite de participer à la gloire artistique qui auréole l'œuvre Solesmienne (2).

(1) Cité par Giulio Bas, dans sa brochure *Rythme grégorien*, p. 47.

(2) Deux éditions plus spécialement semblent avoir réuni tous les suffrages des plain-chantistes : la première, *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ*, in-8°, sur papier indien véritable, est un « chef-d'œuvre de légèreté et de confort pratique; elle donne l'œuvre entière sous une épaisseur qui atteint à peine la moitié des graduels ordinaires, tout en conservant le même format et la même lisibilité (*Tribune de Saint Gervais*, 1908, p. 264); » — la seconde, *Liber usualis Missæ pro dominicis et festis duplicibus*, comprend le texte des prières du propre et du commun de la messe et devient ainsi une œuvre commode pour suivre les offices. L'éditeur, pour éviter de rendre l'ouvrage trop volumineux, a réuni seulement les messes qui peuvent tomber un dimanche, sans oublier toutefois les offices de certaines féries ou jours privilégiés.

Nota. — Des accompagnements selon la doctrine de Solesmes viennent encore faciliter l'application intégrale des éditions rythmées : Giulio Bas, *Kyriale seu Ordinarium Missæ*, *Répertoire des mélodies grégoriennes* (Edition *Tournai*). — Léon Manzetti (Edit. Fischer et Brot. New-York).

Le Dr Mathias de Strasbourg, rédigeant, en 1905, quelques notes sur *L'accompagnement du plain-chant* (Brochure éditée chez Desclée, Rome-Tournai, 1906), écrivait : « Je me suis fait un devoir de tenir compte des récentes recherches de la *Paléographie musicale* et de ses découvertes dans le domaine du rythme du plain-chant (Avant-propos). » Plus loin, il reconnaissait encore à l'auteur de tome VII le mérite d'avoir jeté « une lumière définitive sur la structure grégorienne (p. 35). » — Logique avec ses principes le Dr Mathias prend les groupes élémentaires non pas d'élan à élan mais de *repos à repos* et place son accord sur l'appui rythmique. Cependant le compositeur croit devoir ne point suivre le texte des éditions rythmées et change tantôt les notes ictiques, tantôt les *mora-vocis*. C'est pourquoi l'accompagnement du Dr Mathias doit être accepté avec réserve par ceux qui suivent les éditions rythmées de Solesmes.

APPENDICE.

Caractère traditionnel et utilité de l'épisème vertical Solesmien.

La *Revue du Chant Grégorien* publia récemment quelques articles sur « la valeur traditionnelle et pratique des signes rythmiques. » (Mai-Juin; Juillet-Août; Novembre-Décembre 1909). L'auteur « met ses conclusions au point » en accordant que « les *traits horizontaux* sont légitimes en principe, et *les points* à peu près légitimes en soi. (Rev. XVIII, p. 60) (1).

Les *épisèmes verticaux* sont plus vigoureusement contestés. Ceux-ci sont déclarés, sans réserve, antitraditionnels et inutiles :

1° « Les *épisèmes verticaux* des éd. dites rythmiques ne peuvent « en aucune façon se réclamer des manuscrits, même romaniens. « Ils sont étrangers à toute la tradition écrite et notée. — En « pure théorie ils ne sont pas contraires à la notation romanienne, « pour la bonne raison qu'ils n'ont rien de commun avec elle. Ils « peuvent être discutés ; et ils le sont, comme dans le système « dont ils sont nés.

---

(1) L'auteur des articles résume son sentiment dans les deux propositions suivantes : 1) « Les *traits horizontaux* sont légitimes en principe. En pratique et en fait plusieurs sont inutiles et les autres actuellement (?) dangereux, en règle générale. — 2) « Les *points* sont à peu près (?) légitimes en soi (non dans tous les cas particuliers). Dans la pratique, ils sont dangereux ; ils aident à obtenir l'ensemble, mais un ensemble de mauvaise qualité (p. 60). »

A l'encontre de ces réserves, la consultation des documents Solesmiens, avec leur justification, rend incontestable le caractère essentiellement scientifique et traditionnel du *trait horizontal* et du *point-mora*.

Quant au danger que présentent les deux signes, l'expérimentation des éditions rythmées, non moins que l'audition des chœurs qui les pratiquent, nous donnent le droit de rester sceptique.

Enfin jusqu'ici tous les plain-chantistes s'accordaient à dire que « l'ensemble » est le fondement indispensable de toute bonne exécution. Que doit-on entendre par « ensemble de mauvaise qualité »? Serait-ce celui obtenu dans le chœur des douze cents chanteurs, célébrant en 1904, sur l'invitation de Pie X, le treizième centenaire de saint Grégoire, après quelques répétitions improvisées? Serait-ce l'ensemble réalisé dans les schola et les chœurs de Solesmes, de Montserrat ou de Poitiers, etc...? — N'est-ce pas le cas de répéter l'axiome : *Quod gratis affirmatur, gratis negatur?*

2° « Pour la *pratique*, ils étaient déclarés utiles par les uns, « nuisibles par les autres. Les uns et les autres se sont mépris ; « car les épisèmes n'ayant qu'une valeur analytique et n'étant « ni accentués, ni atones, ni forts, ni faibles, ni longs, ni brefs, ne « sont *qu'inutiles*. Ils ne deviendraient nuisibles que si on les « utilisait », comme le faisaient et le font nombre de leurs partisans « (Cf. Rev. XVIII, p. 60). »

A la première objection formulée contre le caractère traditionnel et romanien des *épisèmes verticaux*, d'avance nous nous sommes efforcé de répondre dans l'exposé de la deuxième partie de cette étude, en établissant : 1°) le rapport étroit des signes sangalliens et des signes solesmiens en raison de leur commune origine (1) ; — 2°) leur rôle analogue dans les manuscrits neumatiques sangalliens et dans les livres rythmés de Solesmes ; leur influence commune soit dans le groupe isolé, soit dans le groupe réuni à d'autres neumes et formant ainsi la phrase mélodique (2). — 3°) Avec non moins d'évidence, l'interprétation de quelques neumes spéciaux : le Pressus, le Strophicus, l'Oriscus, le Salicus, le Quilisma nous a démontré le rôle et le fondement traditionnels de l'épisème vertical Solesmien (3) etc... Nous ne pouvons reprendre cette longue étude, sans nous exposer à des redites fastidieuses. Ce travail n'est du reste que l'analyse fidèle du *Nombre musical grégorien*, que l'auteur de l'objection a dû parcourir avant de formuler ses critiques.

Si maintenant, à l'aide des fac-similés phototypiques de la *Paléographie*, on vérifie et confronte les conclusions de l'ouvrage de D. M. avec le texte des manuscrits sangalliens ou messins, on reste très surpris, en face du *caractère absolu et sans réserve* d'une négation formulée en ces termes : « *Les épisèmes verticaux* des éd. rythmiques ne peuvent *en aucune façon* se réclamer des manuscrits, *même romaniens*. Ils sont étrangers à toute la tradition grégorienne écrite et notée. — *Ils n'ont rien de commun* avec la notation romanienne. » (Nous soulignons). (4).

***

(1) Signes rythmiques dans les anciens manuscrits et leur traduction dans l'école de Solesmes (pp. 96 et suiv.)

(2) Rôle des signes rythmiques dans la mélodie (pp. 102 et suiv.)

(3) Interprétation de quelques neumes spéciaux (pp. 113 et suiv.)

(4) NOTE SUR LE CARACTÈRE TRADITIONNEL DES SIGNES RYTHMIQUES.

Au lecteur de bonne foi qui aurait été saisi par la conclusion des adversaires de la rythmique de Solesmes, et qui voudrait, avant de formuler

Nous insistons davantage sur la dernière difficulté : « *Les « épisèmes verticaux n'ayant qu'une valeur analytique; et n'étant « ni accentués, ni atones; — ni forts, ni faibles; — ni longs, ni « brefs, ne sont qu'inutiles* (REVUE, XVIII, p. 60). »

A cette objection ainsi formulée nous pouvons répondre par un raisonnement *a pari* et dire : « Les notes carrées, losangées ou virgas de l'édition Vaticane n'ayant qu'une valeur analytique; n'étant ni accentuées ni atones; — ni fortes, ni faibles; — ni longues, ni brèves, ne sont qu'inutiles. »

Ce ridicule sophisme ne supporte pas l'examen. Il est très vrai en effet que dans la théorie du nombre oratoire les notes carrées, losangées ou virgas n'ont par *elles-mêmes* aucune valeur intensive ou quantitative. Mais on ne peut en conclure à leur inutilité et cela pour les deux motifs suivants : 1°) On oublie, par prétérition volontaire sans doute, car le rôle mélodique des notes est évident, on oublie de remarquer que le but premier, essentiel de ces signes est de préciser *les intervalles*. Placées en effet sur la portée, les notes ont une signification très nette de hauteur et de gravité. Elles guident ainsi la voix par l'ondulation graduée de leur ligne ascendante ou descendante. — 2°) Si par sa figure graphique, la note carrée, losangée ou virga n'indique ni la force, ni la faiblesse, ni la longueur, ni la brièveté; elle n'est pas cependant dépourvue

---

un jugement définitif, s'initier aux arguments comme au travail du notateur Solesmien, nous conseillons de lire attentivement « L'Étude comparative sur les signes rythmiques sangalliens et messins » publiée dans le fascicule de Janvier 1910 (n° 83) du tome X de la *Paléographie musicale*.

Dom Mocquereau, dans un esprit de loyauté incontestable, répond, avec une clarté parfaite, aux dernières objections formulées contre les trois signes Solesmiens : le point-mora, l'épisème horizontal et *vertical*. Voici les questions traitées successivement :

1° Quels sont, au juste, les rapports entre les signes rythmiques des anciens *codices* et les signes rythmiques des nouveaux livres de Solesmes?

2° Les signes Solesmiens sont-ils bien la transcription fidèle des anciens signes rythmiques?

3° Si l'épisème sangallien signifie toujours une prolongation plus ou moins sensible, comme le disent les Bénédictins eux-mêmes, pourquoi ces mêmes Bénédictins l'emploient-ils comme signe de division, en recommandant de ne le point allonger?

4° Pourquoi les Bénédictins n'ont-ils pas mis dans leurs livres *tous les signes rythmiques* contenus dans les manuscrits de Saint-Gall?

5° Enfin quelles peuvent bien être les règles qui guident les Bénédictins dans l'emploi des épisèmes, surtout dans les chants syllabiques?

Pour donner solution à cette dernière question la plus délicate de toutes, D. M. entreprend deux études, l'une sur un type antiphonique légèrement neumé : Introit *In medio;* l'autre sur une autre pièce purement syllabique : Le *Credo* « *authentique* » I de l'édition Vaticane. Il analyse successivement ces deux pièces au double point de vue mélodique et rythmique.

de toute valeur intensive ou quantitative. La note en effet devient forte soit quand elle rencontre une syllabe accentuée, soit quand elle occupe une place privilégiée dans le neume, quand elle est, par exemple, première note du *pressus*, etc... ; — elle devient longue quand elle est note finale de l'incise ou de la phrase, ou quand elle précède le *quilisma*, etc... — En un mot, la note emprunte son intensité ou sa longueur soit au contact des syllabes du texte, soit à la position qu'elle occupe dans le groupe ou la phrase mélodique. Cette réponse n'est pas contestable.

A notre tour, nous répondons au sophisme dont on se sert pour proclamer l'inutilité des traits verticaux : il est très vrai que les ictus ou épisèmes verticaux acceptés dans la théorie rythmique de Solesmes n'ont par *eux-mêmes* aucune valeur intensive ou quantitative. Mais on ne peut en conclure à leur *inutilité* pour les deux raisons suivantes :

1°. — On oublie, par prétérition intéressée, car le rôle rythmique des ictus a été assez souvent noté, on oublie de remarquer que le but essentiel de ces signes est de préciser le *rythme lui-même*. Sans doute, on parle de valeur « analytique », mais ce mot qui fait éviter celui de « rythmique » a, dans l'espèce, un sens purement matériel, et propose les subdivisions élémentaires données par les ictus comme une suite de distinctions sans relation nécessaire avec la marche rythmique de la phrase. De cette façon, l'auteur, après avoir donné l'enumération des qualités que l'épisème vertical n'a pas en lui-même, omet d'indiquer le caractère précis qu'il possède essentiellement.

De même que la *note* sur la portée représente en premier lieu les intervalles mélodiques, ainsi *l'ictus rythmique* de Solesmes indique avant tout et toujours l'appui rythmique, « l'arrivée du rythme », et cela toutes les fois que cet appui n'est pas précisé d'une autre manière, à l'aide de la notation mélodique. « Le principe général des subdivisions binaires et ternaires dans la succession des éléments du rythme est généralement admis; il est accepté et a été formulé par dom Pothier lui-même, et est parfaitement conciliable avec la théorie du rythme naturel oratoire (1). » Or ces rythmes élémentaires sont soigneusement précisés dans cette notation. Pourquoi donc avoir omis ce caractère essentiel de l'ictus rythmique? Omission tout au moins singulière!

2°. — La *note* elle-même, avons-nous dit plus haut, par sa forme particulière de carrée, de losangée ou de virga est indifférente à toute dynamie ou à toute longueur. A cet égard les qualités de

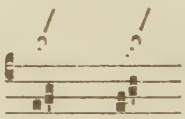
(1) *Revue du Chant Grégorien*, Mai-Juin 1909, p. 157.

force ou de quantité lui viennent de son contact avec le texte ou de sa position dans le groupe. — A son exemple, *l'épisème vertical* ou mieux la *note épisématique*, car le trait s'appuie toujours sur une note, est accentuée ou atone, forte ou faible, longue ou brève en fonction de sa relation avec les syllabes du texte ou de sa position dans le groupe (sauf les exceptions nettement indiquées par les signes romaniens). Donnons quelques exemples :

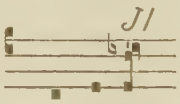
A. — L'épisème vertical indique à la fois et la division rythmique et *la longueur* (1).

a) L'épisème de la note centrale du *salicus* est légèrement prolongé (2).

Saint-Gall

Solesmes

b) La note ictique est allongée dans toutes les intonations du premier mode où paraît cette incise (2).

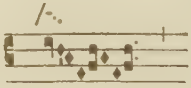
Saint-Gall

Solesmes

Stá- tuit
Gau-de- ámus

c) Très souvent la deuxième note ictique d'un climacus est retardée, mais cette règle souffre des exceptions; c'est pourquoi pratiquement on peut ne pas tenir compte de cette nuance (2).

Saint-Gall

Solesmes



veritátem tu- am

(1) Pourquoi le notateur Solesmien, dans ces différents cas, n'a-t-il pas donné une physionomie spéciale à son petit trait vertical, ou, pourquoi ne l'a-t-il pas accompagné d'un épisème horizontal?

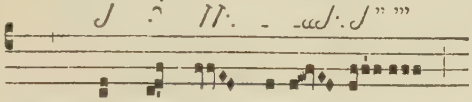
Il répond en deux mots : « Outre que le rapprochement obligatoire des notes rendait cette adjonction difficile et disgracieuse, le désir de la paix et l'espoir de diminuer, avec le nombre des signes, les critiques des adversaires, nous ont fait renoncer à ce perfectionnement. Le touchement rythmique sur cette note était essentiel, nous ne l'avons pas omis (*Paléographie*, tome X, p. 54).» De cette lacune Solesmes n'est donc pas responsable !

(2) Cf. *Paléographie musicale*, t. X. p. 54.

B. — L'épisème vertical indique à la fois et la division rythmique et *l'intensité* au moins légère, c'est-à-dire une impulsion nouvelle de la voix.

Edit. Vat. Introït : *Justus ut palma*

Saint-Gall

Solesmes

Justus ut palma floré- bit :

L'édition de Solesmes place son trait épisématique sur la seconde note du *salicus*, et demande ainsi sur cette note centrale et une légère prolongation et un léger appui *intensif*, à l'instar de celui qui accompagne la première note du *pressus*, mais cependant moins long et moins fort (1).

En outre « sur le strophicus composé, qui doit être exécuté avec légèreté, on pourra renouveler discrètement *l'impulsion* de la voix à la *première* et à la troisième des cinq notes avec decrescendo jusqu'à la dernière (2). » De cette façon la note ictique de la *distropha* strophicale subira une légère impulsion intensive de la voix, et ce sera le rôle de l'épisème vertical d'indiquer cette nuance délicate.

D'une façon générale, cette indication dynamique de l'ictus rythmique sera précieuse surtout dans l'interprétation du *strophicus*. « Rien, en effet, n'est plus antirythmique, plus antigrégorien et, disons-le, *plus difficile en pratique*, que ces longues traînées de notes à l'unisson qui, semblables à des digues, arrêtent et brisent le cours du fleuve rythmique (3). » Il est donc nécessaire de distinguer le *strophicus* et les groupes au moyen de douces et délicates ondulations ou reprises du son, et précisément ce sera le petit trait vertical qui indiquera la place de ces impulsions et chassera ainsi toute hésitation.

---

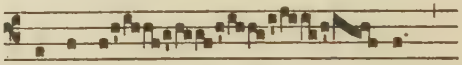
(1) Nous empruntons la formule neumatique au codex 339 de Saint-Gall (*Paléographie*, t. I, planche 103), et au manuscrit 121 d'Einsiedeln (*Paléographie*, t. IV, pl. 283). Or dans les deux versions sangalliennes le neume qui se place au-dessus de la première syllabe de *palma* est un véritable *salicus* et non un simple *scandicus* . Dans l'espèce, le petit trait vertical aura donc le double avantage de donner à la formule mélodique une physionomie plus authentique et à l'exécution rythmique une interprétation plus traditionnelle.

(2) Selon l'interprétation de la *Revue du Chant Grégorien*, Janvier-Février 1910, p. 79.

(3) *Nombre musical*, II[e] partie, n. 459.

En plus de ces deux indications classiques de l'impulsion salicale et strophicale, il se rencontre de fréquentes occasions où le petit trait vertical est pour la voix l'invitation à une délicate percussion, qui vient donner à la phrase mélodique un charme particulier, en rendant le rythme mieux dessiné et plus nerveux. Prenons comme exemple, dans l'édition Vaticane, le trait du II^e^ dimanche de Carême, de facture si grégorienne.

Trait : *Confitémini Dómino*, p. 102



Quis loqué- tur poténtias Dómini

Pour rendre les vocalises qui s'épanouissent gracieusement sur la deuxième syllabe du mot *loquetur*, on pourra à la rencontre de chacun des traits verticaux faire sentir une douce reprise de voix. Cette légère percussion sera le commencement d'un premier rythme élémentaire qui viendra ensuite s'appuyer plus fortement et plus longuement sur le *pressus* suivant. En même temps on dessinera un discret *crescendo* en harmonie directe avec les évolutions ascendantes de la mélodie. Le tout fondu dans un *legato* fidèle produira le plus heureux effet.

C. — Dans les autres cas où l'épisème vertical n'est ni long, ni intensif, il reste simple signe de subdivision ternaire ou binaire avec *un rôle purement rythmique.*

Cette distinction entre les divers effets de l'épisème vertical n'offre en pratique pour les initiés aucune difficulté. Outre les règles précises données par le rythmicien de Solesmes, les lois naturelles du bon goût, aidées au début des indications du maître, deviennent pour l'élève au bout de très peu de temps, un guide assuré dans l'interprétation du trait épisématique. L'expérience acquise par un contact quotidien avec nos scholistes et nos séminaristes nous donne une absolue conviction de cette facilité pratique.

Du reste cette réflexion s'applique indifféremment aux trois signes Solesmiens. Nous avons sous les yeux l'analyse de l'Introït : *Justus ut palma florébit*, faite par l'auteur même des objections présentées dans cette étude (1). Une page très serrée (p. 79) ne lui suffit pas pour donner les détails d'exécution de cet Introït. Or, en nous reportant au texte *rythmé* de l'édition Vaticane (2),

(1) *Revue du Chant Grégorien*, Janvier-Février, 1910, pp. 78-80.
(2) *Graduel Vatican* de Tournai, n. 696 A, p. [45].

nous constatons qu'avec les quelques signes qui ornent la mélodie, le disciple de Solesmes, après une initiation élémentaire, rendra naturellement, à quelques réserves près (1), les délicatesses analysées dans ce long exposé. Remarquons en outre que cette science pratique vaudra en même temps pour toutes les pièces du texte grégorien rythmé!

***

Une dernière difficulté demeure : on comprend l'utilité des épisèmes verticaux quand ils ont une vertu quantitative ou intensive, si discrète qu'elle soit; mais quand ils restent *simple signe de subdivision rythmique*, à quoi bon les indiquer et pourquoi surcharger le texte mélodique de signes inutiles?

L'intelligence du rythme, de cette âme vivante qui pénètre tout le composé mélodique, dispose harmonieusement la succession des sons aigus et graves, ordonne les phénomènes de longueur et de brièveté, règle les manifestations de force ou de faiblesse, est nécessaire pour la bonne interprétation de la phrase musicale. L'ordre rythmique domine donc l'ordre mélodique, quantitatif ou dynamique. « C'est grâce au *Rythme* que tous les phénomènes sonores se présentent à l'oreille avec la convenance, la proportion, la justesse qui entraînent, avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du cœur (2). » L'exécutant ou le chanteur ignare de ce principe spirituel qui informe le corps mélodique ne saisira jamais complètement l'inspiration, le souffle du compositeur sacré.

Or à la base de tout rythme quelconque se rencontrent les subdivisions ictiques binaires et ternaires. C'est une loi du rythme naturel à laquelle n'échappe aucune musique, aucun langage. Ce principe est admis par les meilleurs rythmiciens depuis Quintilien, Hucbald et Gui d'Arezzo jusqu'à M. Vincent d'Indy, dom Pothier et dom Mocquereau.

Bien plus, tous les rythmes ont leurs signes qui précisent d'une façon plus ou moins immédiate chaque subdivision élémentaire binaire ou ternaire.

1° — *Le rythme mesuré musical*, à l'origine, n'eut pas une graphie aussi parfaite qu'aujourd'hui : les anciens polyphonistes écrivaient

(1) Quelques utiles indications ne sont pas données dans le texte rythmé, mais « les entraves et les clameurs des adversaires ont forcé (l'éditeur) à réduire la forme et le nombre des signes rythmiques (*Paléographie*, t. x, p. 53). »

(2) *Nombre musical grégorien*, pp. 31 et 32.

en traçant simplement leurs notes à durée mathématique sans l'aide de la barre de mesure. Comme les rythmes élémentaires étaient toujours réguliers ou binaires ou ternaires, il était facile de distinguer la thésis qui était à la chute et au départ de chaque mouvement de deux temps ou de trois temps. Plus tard le besoin de faciliter l'exécution polyphonique des voix ou des instruments créa *la barre de mesure.* Ce signe, accepté par la musique moderne comme par la musique palestrinienne, vient se placer avant la note ictique et ne laisse aucune hésitation sur la détermination des rythmes élémentaires.

2° — *Le rythme mesuré oratoire* est soumis à une métrique précise qui détermine les rythmes élémentaires avec une netteté évidente. S'il s'agit en effet de la poésie classique avec son vers hexamètre ou pentamètre, la succession des dactyles et des spondées, distribués dans un ordre conventionnel fixé par les règles prosodiques, ne permet guère d'hésiter sur la distinction des rythmes élémentaires.

3° — Si maintenant dans l'évolution qui mène du rythme mesuré de la poésie métrique au rythme libre de la phrase oratoire, on s'arrête à ce rythme intermédiaire qui fleurissait pendant les V^e^, VI^e^ et VII^e^ siècles sous le nom de versification tonique ou de *cursus rythmique*, on constate la même distribution binaire ou ternaire des éléments premiers.

Ce dernier rythme tient à la versification, quand les syllabes sont soumises non plus aux règles de la quantité, mais à la loi *du nombre* et de l'accent ; — il tient à la prose, quand les chutes des phrases sont distribuées d'après une cadence rythmée ou un *cursus* tonique fixé d'avance. Or, l'étude de cette prose rythmée est particulièrement intéressante. C'est en effet à l'époque où l'usage du *cursus* proprement dit était entré dans la littérature ecclésiastique des bulles pontificales, des oraisons et des formules liturgiques (c'est-à-dire de la fin du IV^e^ siècle jusqu'au milieu du VII^e^ siècle), que *la psalmodie ou la phrase grégorienne* adopta sa facture rythmique fondamentale définitive. Dans la suite, elle ne recevra plus guère que des perfectionnements mélodiques. Par suite, les rapports du *cursus* et de la psalmodie grégorienne furent très étroits. Bien plus, après les savantes études de l'auteur du tome IV de la *Paléographie musicale*, il n'est pas douteux que les psalmodies grégoriennes n'aient été construites très ordinairement d'après les types syllabiques appartenant à l'un ou à l'autre des *cursus*. Un rapide aperçu sur ce rythme nous semble donc utile.

« On entend par *cursus* certaines successions harmonieuses de mots et de syllabes que les prosateurs grecs ou latins employaient

à la fin des phrases ou des membres de phrases, afin de procurer à l'oreille des cadences *nombreuses* et d'un agréable effet (1). »

Dans le choix des mots du *cursus* rythmique la quantité fait place à l'accentuation : au pied métrique du dactyle (– ∪ ∪), du spondée (– –), du trochée (– ∪), de l'iambe (∪ –) etc... succède le pied tonique du proparoxyton (une syllabe accentuée, deux syllabes atones : *Dóminus* = ˊ • •), du paroxyton (une syllabe accentuée, une syllabe atone : *Déus* = ˊ •), de l'oxyton (un monosyllabe accentué : *súnt* = ˊ).

Or les prosateurs pontificaux ou liturgistes, pendant les Ve, VIe siècles et la première partie du VIIe siècle, à l'aide de ces types rythmiques d'accentuation latine, firent usage surtout de quatre variétés de cadences comprenant cinq, six et sept syllabes, dont nous donnons le tableau, en indiquant les syllabes fortes par l'accent (ˊ), les faibles ou atones par le point (•) (2).

	1re Partie	Coupe	2e Partie	
Cursus planus :	ˊ •		• ˊ •	cinq syllabes
Cursus tardus :	ˊ •		• ˊ • •	six »
Cursus trispondaïque :	ˊ •		• • ˊ •	six »
Cursus velox :	ˊ • •		• • ˊ •	sept »

Exemples d'après les oraisons de l'*Angelus* et du Saint-Esprit :

C. planus : Gratiam tuam, quæsumus ˊ • • ˊ •
Domine, mentibus *nóstris infúnde*

C. tardus : ut qui angelo nuntiante, ˊ • • ˊ • •
Christi Filii tui incarnati- *ónem cognóvimus*

C. velox : per passionem ejus et cru- ˊ • • • • ˊ •
cem ad resurrectionis *glóri- am perducámur*

C. trispondaïque : Deus qui corda fidelium ˊ • • • ˊ •
Sancti Spiritus illustrati- *óne docuísti*

Ces cadences prosaïques ont, à notre point de vue, un intérêt particulier, en raison de l'observation qu'elles offrent des subdivi-

(1) *Paléographie musicale*, tome IV, p. 27.
Ce n'est qu'à partir du XIIe siècle qu'on fit usage du mot *cursus* avec cette acception.

(2) *Paléographie musicale*, tome IV, p. 27 et suiv.
Noël Valois, *Etude sur le rythme des bulles pontificales;* dans la Bibliothèque de l'École des Chartes, 1881, t. XLII, p. 161-198, 257-272. L'auteur signale un *cursus rythmique* dans les lettres des papes depuis la fin du IVe siècle jusqu'au milieu du VIIe siècle.

sions binaires et ternaires. En effet lorsque les accents toniques sont séparés par trois ou quatre syllabes comme dans le *cursus trispondaïque* ou le *cursus velox*, un accent secondaire vient se poser sur l'une des syllabes intermédiaires.

On obtient donc les subdivisions suivantes :

Cursus trispondaïque : *illustrati-one docuisti.*

Cursus velox : *gaudi-a pervenire*

On sait que l'accent *secondaire* joue également un rôle important dans la poésie tonique.

4° — *Le rythme libre oratoire* du discours est, lui aussi, soumis à cette loi du rythme naturel des subdivisions binaires et ternaires (1). Toutes les remarques qui regardent le *cursus tonique ou rythmique* trouvent ici leur application : l'accent tonique est le signe de l'arsis, et les syllabes atones reçoivent régulièrement l'appui ou la thésis. Le mouvement rythmique de la phrase du discours ajoute seulement aux types du *cursus* toutes les formes intermédiaires qui, au point de vue de la longueur des mots, n'entrent pas dans les quatre combinaisons précédentes. — En outre les syllabes protoniques dans les mots de cinq ou six syllabes sont jointes deux à deux ou trois à trois et reçoivent l'accent secondaire.

5° — *Le rythme libre musical* ou *le nombre grégorien* ne peut échapper à cette norme générale du rythme naturel. Si donc tous les rythmes précédents ont leur signe graphique de subdivisions binaires et ternaires : le rythme mesuré musical, la barre de mesure ; — le rythme mesuré oratoire, la longueur matérielle du vers qui, aidée des règles prosodiques, ne laisse aucune hésitation sur la distinction des pieds métriques ; — le rythme du *cursus* prosaïque et le rythme libre oratoire, l'accent tonique soigneusement indiqué dans les bonnes éditions ; — il existe une très forte présomption en faveur de l'utilité pratique de l'épisème vertical Solesmien, tracé dans les seuls cas où la détermination du rythme élémentaire grégorien n est pas évidente.

Le trait ictique, ajouterons-nous, est d'autant plus nécessaire que la phrase grégorienne appartient au rythme libre et que, pour cette raison, la détermination de ses rythmes élémentaires est plus difficile. Il est donc tout à fait juste et logique de comparer une

(1) Quintilien disait en parlant de la prose cicéronienne : *Sunt quædam latentes sermonis percussiones et quasi aliqui pedes* (Or. IX).

édition sans ictus rythmique à une édition latine sans accent tonique, avec cette réserve que l'ictus, au lieu d'être l'accent mélodique ou à l'arsis, précise au contraire la note thétique et la fin du rythme (1).

Généralement les adversaires de l'épisème vertical Solesmien accordent le principe des subdivisions binaires et ternaires, qui n'est pas sérieusement contestable ; mais ils nient l'opportunité de son *rôle purement rythmique*, et tiennent ce raisonnement : le rythme libre grégorien est oratoire, par conséquent *ad modum sermonis*, « l'accent grammatical et les divisions du phrasé » suffisent, suivant l'axiome espagnol : le texte est roi, la note esclave : *la letra es la reyna, y su esclava la musica.*

Vouloir donner crédit à cette objection, c'est nier les droits du rythme libre. Sans doute l'accent tonique, d'une façon normale, correspond à l'arsis et le plus souvent, nous l'avons vu, la note reçoit sa valeur du texte ou de la syllabe avec laquelle elle entre en contact. Cependant cette règle n'est pas si rigoureuse qu'elle ne puisse subir de nombreuses exceptions et ne permette à la thésis de se placer parfois sur l'accent tonique. Le rythme grégorien a ses lois et le rythme oratoire les siennes. « La soumission absolue, continue de la musique à l'élément verbal est loin, selon nous, de représenter l'idéal de l'art; un tel assujettissement ne peût qu'entraver l'essor, l'épanouissement de la mélodie, nuire au but que se propose la musique en s'alliant aux paroles (2). » Notons en effet que le mot *isolé* ne peut être traité comme le mot *entraîné* dans une phrase ; dans ce cas, l'accent phraséologique domine et peut faire que l'accent tonique ne coïncide pas avec l'arsis mélodique.

(1) Certains, peu fixés sur le rôle de l'*ictus rythmique*, l'ont considéré comme « le signe de l'accent » et, remarquant sa coïncidence habituelle avec la finale du mot, ont reproché à dom Mocquereau d'accentuer le latin « à la française ».

Est-ce la peine d'insister sur cette objection après ce qui a été dit sur l'ictus rythmique et son caractère exclusivement thétique et non textuel? L'épisème vertical en effet n'indique pas « l'accent » du mot, mais la chute ou le touchement du mouvement binaire ou ternaire. Quelquefois il coïncidera avec l'accent du mot latin, mais le plus souvent il tombera à la finale et alors la cadence textuelle s'harmonisera avec la cadence rythmique. D'autre part nous savons que la chute thétique doit être douce et nullement frappée; d'où la réponse suivante : 1° l'ictus rythmique n'indique pas l'accent latin ; 2° l'ictus rythmique en soi est faible et simplement posé, tandis que l'accent français est frappé. En d'autres termes : « l'appui rythmique, par lui-même, n'appartient pas à l'ordre dynamique, mais à l'ordre purement rythmique, à l'ordre du mouvement, à l'ordre *cinématique*, selon l'expression antique qui comprend l'*élan* (arsis) et le *repos* (thésis) ou l'appui. Sa force ou sa faiblesse lui viennent d'ailleurs ». Il n'y a donc rien de commun entre l'accentuation Solesmienne du latin et l'accentuation du français.

(2) *Paléographie musicale*, tome VII, p. 201.

L'indépendance du texte de la mélodie est plus flagrante dans les chants syllabiques où l'accent latin tombe fréquemment à la *thésis* indiquée par l'ictus rythmique. Que ceux qui veulent avoir la révélation complète de cette énigme rythmique, lisent attentivement l'analyse du *Credo « authentique »* I de l'édition Vaticane, donnée par dom Mocquereau dans la *Paléographie musicale*, au tome X, en cours de publication.

On ajoute encore : l'assimilation de l'utilité de l'épisème rythmique à l'utilité du signe de l'accent tonique n'est pas fondée. Celui-ci demande une intensité de voix et emporte avec lui un effet pratique et immédiat; — l'autre, au contraire, en tant que simple signe subdivisionnaire, n'est ni fort, ni faible, — ni long, ni bref.

A cette nouvelle difficulté, il faut répondre : 1° le trait vertical a un sens immédiatement pratique pour les organistes (1). L'épisème indique l'appui rythmique sur lequel l'accord doit venir se placer. Bien plus, souvent le petit trait précise la nature de l'accord en indiquant la note modale ictique (2). — 2° Tout maître, à l'âme vraiment musicienne et non point seulement le « spécialiste » (3) (cette indication ferait croire que ce maître est très rare et exceptionnel), trouvera dans ce simple trait épisématique une ressource précieuse pour s'initier lui-même au secret de la phrase grégorienne, et aussi pour faire pénétrer les délicatesses du rythme dans l'âme de ses élèves.

Jadis « les vieux auteurs ne se bornent pas à signaler les grandes divisions rythmiques, incises, membres, phrases; leur analyse est plus pénétrante et descend jusqu'aux plus petites divisions. Hucbald (840-930) : *Veluti metricis cantilena plaudatur... plaudam pedes... more metri diligenter mensurandum sit. etc...* Gui d'Arezzo (1050) : *Ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. etc.* » En même temps ces auteurs ne veulent pas que les maîtres des Écoles gardent pour eux cette science éminemment pratique, et ils les invitent à inculquer aux enfants le rythme grégorien au

(1) « Les appuis rythmiques ont, en effet, selon plusieurs, une grande utilité pour (les organistes), en leur signalant la place des accords (*Revue du Chant Grégorien*, XVII, p. 199, note). »

(2) Ce n'est pas le lieu de discuter les idées rythmiques de Solesmes au sujet de l'accompagnement ou de l'harmonisation du plain-chant. Qu'il nous suffise de remarquer que l'harmonie elle-même est soumise à la loi du levé et du touché, de l'élan ou du repos. Les accords, qui accompagnent plusieurs notes, doivent aider et par leur position ou changement et par leur caractère à fixer les rythmes élémentaires; c'est pourquoi *les temps porteurs du rythme* doivent être nécessairement *les temps porteurs de l'harmonie*. Cf. *Paléographie musicale :* chap. VII, Le rythme et l'harmonie, leurs rapports dans le chant grégorien (Chapitre dû au talent de M. Giulio Bas).

(3) *Revue du Chant Grégorien*, Juillet-Août 1909, p. 199.

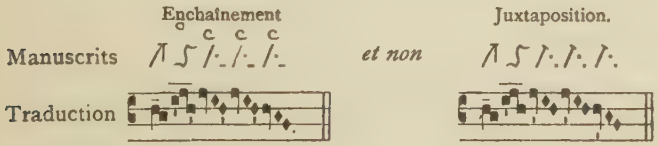
moyen de *percussions* ou *ictus* marqués avec le pied ou la main (1).

Sans doute les indications manuscrites des maîtres sangalliens et messins étaient précieuses, mais souvent elles étaient incomplètes en raison même de l'infirmité de leur écriture trop élémentaire et aussi parce qu'elles supposaient l'intervention du maître, nécessaire d'autre part pour faire apprendre par cœur les intervalles mélodiques complètement absents du texte manuscrit.

Aujourd'hui, on ne peut prétendre échapper à un moyen reconnu très utile par les musicologues ancien.. C'est pourquoi l'indication graphique des subdivisions secondaires devient d'autant plus pressante que les caractères de l'édition officielle se prêtent mieux à la présence des épisèmes verticaux. Enfin l'échec des anciens manuscrits guidoniens non rythmés, aboutissant à la perte de l'ancienne rythmique romaine, est une leçon qui doit servir aux amis de la tradition.

Mais concrétisons d'avantage ces réflexions et donnons quelques cas entre beaucoup d'autres où l'épisème, *simple ictus rythmique*, devient une ressource nécessaire d'analyse pratique de la mélodie.

1er Cas. — Rappelons le rôle que joue le trait vertical dans la jonction des groupes et en particulier dans la distinction fondamentale de la juxtaposition et de l'enchaînement des neumes, l'une des ressources les plus délicates de l'art grégorien (2). Nous donnions l'exemple suivant (p. 108):



Et nous ajoutions : « Pratiquement la nuance entre les deux jonctions est très sensible et toute oreille experte n'aura pas de peine à la saisir : la ligature et la dynamie de la mélodie seront changées, l'appui de la voix sera rejeté doucement de la première note sur la dernière du neume précédent et produira un caractère, un charme que la simple juxtaposition ne peut atteindre. Cette exécution sera à la fois nécessaire, et pour le chantre dont la voix

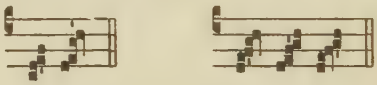
(1) « Hanc (regulam numeri) *magistri scholarum* studiose inculcare discentibus debent, *et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum, manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere....* » Texte d'Hucbald cité dans l'Introduction du *Nombre musical grégorien* (p. 19).

(2) Cf. plus haut : *Le groupe dans la mélodie*, pp. 41-44.

suivra une impulsion toute différente, et pour l'accompagnateur dont l'accord viendra se poser sur la note ictique et non sur la note culminante de chaque groupe (p. 110).»

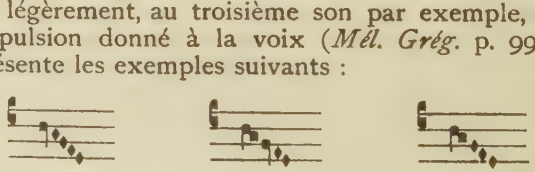
Afin de donner à nos exemples une autorité peu suspecte, nous empruntons ceux qui suivent à l'ouvrage des *Mélodies Grégoriennes.*

2e Cas. — Un groupe est ascendant et forme un *scandicus* de quatre ou cinq sons. Toute progression ascendante doit être donnée avec un *legato* fidèle, afin de réaliser le mot de Jean XXII qui parle d'*ascensiones pudicæ* (Bulle *Docta sanctorum*), c'est-à-dire d'ascensions gracieuses, faciles, « pudiques », évitant les heurts d'un effort saccadé et maladroit. Or, remarque dom Pothier, « c'est surtout quand la voix doit monter qu'il lui est difficile de lier ensemble plus de deux ou trois sons. Il sera donc permis pour faciliter l'ascension, de donner une légère impulsion de voix à chacune des subdivisions de la formule. Cette manière du reste, ne manque pas d'une certaine grâce; tandis qu'une ascension trop impétueuse, ou même simplement trop rapide, a quelque chose de provoquant et d'audacieux qui blesse (*Mélodies Grégoriennes*, p. 99). »

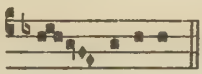
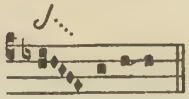


C'est précisément le rôle du trait vertical, guidé ou inspiré par le signe romanien, de venir déterminer la note ictique, départ de l'impulsion légère réclamée par le bon goût et le principe du rythme subdivisionnaire.

3e Cas. — Une *virga* est suivie d'une série descendante de sons et forme un *climacus* de quatre ou cinq notes. Ces descentes, selon l'expression de Jean XXII, seront toujours calmes, *descensiones temperatæ* (Bulle *Docta sanctorum*), c'est-à-dire que les sons ne doivent jamais être égrainés mais très liés. Puis quand le *climacus* aura plus de trois sons « on pourra se permettre une légère reprise du mouvement d'impulsion au milieu de la formule; mais alors il faut le faire sans respirer et sans prolonger aucune note (*Mél. Grég.* p. 98). » — Si le groupe a cinq notes, « on doit l'émettre d'une seule haleine et d'un seul trait, en un mot d'une façon continue. Toutefois ce ne sera pas en interrompre la continuité que de renouveler légèrement, au troisième son par exemple, le mouvement d'impulsion donné à la voix (*Mél. Grég.* p. 99). » Dom Pothier présente les exemples suivants :



« L'édition Vaticane elle-même, fait parfois des subdivisions de cette sorte, mais en brisant les groupes. »

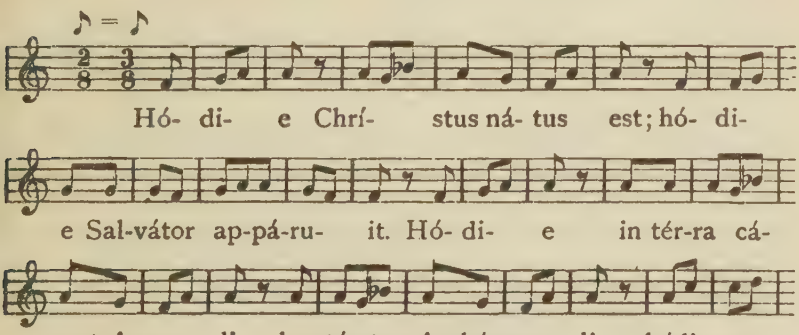
Elle écrit, *Kyrie IV*  *au lieu de* 

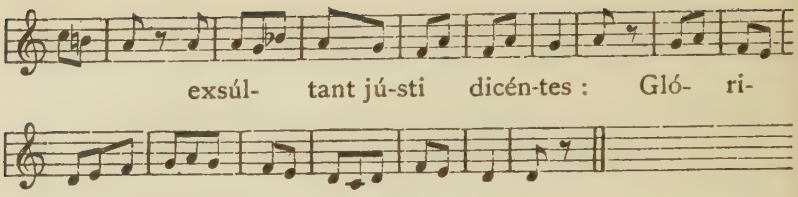
e- lé- ison. e- lé- ison.

L'éditeur de Solesmes avec son petit trait vertical arrive au même résultat, mais en respectant davantage le texte des manuscrits. *a*) Quand il rencontre : , il écrit ; — *b*) Quand il lit : , il traduit . De cette façon la transcription est rigoureusement exacte, et l'effet rythmique est maintenu à l'aide de l'épisème qui vient préciser la note ictique.

***

Est-ce tout? Au-dessus de cette analyse de détails, n'est-il pas parfois nécessaire pour pénétrer plus avant dans le rythme général qui informe toute la mélodie de connaître les divisions élémentaires? Oui, la souplesse, la légèreté, le charme de la cantilène, obtenus par la liberté de l'accent tantôt au levé, tantôt au frappé, mais plus souvent au levé, demeurent saisissants par le secours de l'ictus rythmique. — En décembre 1902, dans la *Revue musicale*, M. L. Laloy publiait « la ravissante et très grégorienne antienne *Hodie Christus* des IIe Vêpres de la Nativité de N. S. » et fixait les rythmes élémentaires au moyen de barres venant se placer régulièrement avant la note ictique.





Telles sont les réflexions faites à ce sujet par M. L. Laloy : « La transcription est conforme au texte de la dernière édition du *Manuel de la Messe et des Offices* de Solesmes ; je n'ai pas besoin de dire qu'on ne trouve pas de barres de mesure dans cet ouvrage (1). Celles que nous ajoutons n'ont pour objet que de faciliter l'exécution, en mettant en évidence les groupes rythmiques. Dans cette ancienne mélodie, comme dans la bonne musique de toutes les époques, le rythme se joue librement à travers des mesures, et le léger appui de la voix, au premier temps, est loin d'être toujours le temps le plus marqué ; souvent l'accent tonique n'apparaît qu'à la fin de la mesure ; il faut le faire sentir, sans allonger ni alourdir la syllabe qui le porte ; l'accent tonique est un élan léger de la voix, qui se place aussi bien et même mieux sur un *levé* que sur un *frappé :* c'est un point lumineux qui paraît volontiers à la crête des phrases. D'ailleurs il suffit de prononcer bien le latin et de chanter à peu près avec la rapidité de la parole pour que l'accent tonique émerge au-dessus de la suite égale ou alternée des mesures (2). »

Or nous savons que le rôle de l'épisème vertical est de suppléer à ces barres de mesure, et combien plus heureusement ! puisqu'au lieu d'une graphie durement séparatrice, le petit trait n'enlève rien à la physionomie du *legato* grégorien.

C'est par un procédé analogue d'analyse élémentaire, nous l'avons noté plus haut (p. 62), que l'allemand Dom Böckeler arrivait à saisir la légèreté du temps accentué, de « cet enfant de l'esprit, léger et libre comme la pensée ». Cette découverte esthétique provoquait chez le Révérend Père une satisfaction qui touchait à l'enthousiasme : « Là, disait-il, se lève le rideau devant le sanctuaire le plus intime du rythme. Semblables révé-

(1) Il serait ridicule de prêter à l'épisème vertical de Solesmes le caractère de la *mensuration moderne*. Celle-ci suppose avant tout deux conditions totalement absentes du rythme libre : le retour régulier des rythmes exclusivement binaires ou exclusivement ternaires et la valeur mathématique et non simplement proportionnelle des notes mélodiques.

(2) Cité par la *Paléographie musicale*, tome VII, pp. 159-160.

lations jusqu'aujourd'hui se font seulement à Solesmes. Les éditions rythmées de dom Mocquereau pourraient le permettre à tous (1) ».

Conclusion.

Une lettre récente de S. E. le Cardinal Préfet des Rites, adressée à Mgr François-Xavier Haberl, président général de l'Association allemande de Sainte-Cécile, vient de consacrer l'œuvre des vulgarisateurs du « rythme libre » et par suite l'œuvre de Solesmes dont tous les efforts tendaient à ce résultat. Bien plus, ce document n'approuve pas seulement les résultats acquis et codifiés dans la préface du Graduel Romain, mais laisse pleine liberté pour le perfectionnement des lois rythmiques, et rend hommage aux « nouvelles et utiles études » (*nuovi ed utili studi*) qui assurent la précision et la diffusion du véritable rythme traditionnel.

En Allemagne et parmi les Allemands des Etats-Unis d'Amérique s'était répandue une « opinion absolument erronée et très préjudiciable à la bonne restauration du Chant ». On cherchait à accréditer « le rythme mesuré » en traduisant les notes de l'édition Vaticane à l'aide de blanches, de noires, de croches et de toutes les fantaisies de la notation musicale moderne. On donnait comme raison que « le Saint-Père, en publiant l'édition Vaticane, n'entendait accepter aucun rythme particulier, mais laissait à chaque maître la faculté d'appliquer aux séries de notes, prises matériellement, le rythme jugé plus convenable ».

La S. Congrégation des Rites crut devoir intervenir, et elle vient de le faire avec cette mesure d'expression qui caractérise la sagesse romaine.

Le document commence par proclamer l'importance et l'obligation « *du rythme libre*, dont la préface du Graduel Romain expose et fixe *les principales règles d'exécution*, afin que tous s'y attachent, et que le chant de l'Église soit partout uniformément exécuté... » Puis le Cardinal Préfet invite l'illustre Président de l'Association allemande à s'opposer aux tentatives qui tendraient à mettre obstacle à cette restauration rythmique acceptée par le Saint-Père, « *mise en lumière toujours plus éclatante par les nouveaux et utiles travaux des plus illustres théoriciens grégorianistes*, et désormais pratiquée avec un plein et consolant succès par de nombreuses *scholae* répandues à travers le monde (2) ».

(1) Cf. Revue *Gregorius-Blatt*, 1909, n° 8, p. 110.

(2) « La S. V., per la molta autorità che gode, come Presidente generale della benemerita Associazione tedesca di S. Cecilia, è invitata a far conoscere

Quelques mois auparavant, Mgr O' Connel, archevêque de Boston, savant musicologue et fort zélé pour la restauration de la musique sacrée, prévenait ces conclusions par un jugement très significatif. En septembre 1908, le prélat faisait part au R. P. dom Louis David, O. S. B., de ses projets relativement au chant dans son archidiocèse. Entre autres choses, nous relevons ces paroles : « Dans l'édition Vaticane Pie X aura rétabli un bon texte mélodique que nous suivrons respectueusement. *En outre, il nous faudra travailler à répandre partout la méthode d'exécution en usage à Solesmes, et qui est certainement* LA BONNE ET UNIQUE *méthode...* (1). » Ce mot de confiance absolue et exclusive dans l'œuvre de Solesmes prend une importance de bon augure. C'est donc dans la langue rythmique de l'école de Solesmes, qui est celle de l'art sacré et de la science traditionnelle, que le monde catholique chantera bientôt son définitif *Laudate Dominum in choro, laudate eum in organo.*

Ave Maria.

---

a tutti i membri della predetta Associazione la presente comunicazione, esortando insieme i cultori della musica sacra a desistere da tentativi, i quali, nel presente stato degli studi archeologici, letterari e storici, non possono dare nessun serio ed accettevole risultato. Essi servono solo a confondere le menti dei meno esperti e ad alienare gli animi dalla restaurazione gregoriana, quale fu intesa dal S. Padre, e quale anche per rispetto al ritmo, non solo è accettata e con nuovi ed utili studi sempre meglio illustrata da tutti i più insigni teorici gregoriani, ma oramai praticata con pieno e consolante successo da innumerevoli scuole in ogni parte del mondo... » (Roma, 18 Febbraio 1910). Cf. *Acta Apostolicae Sedis*, vol. II. p. 145.

(1) Journal *La Croix*, 12 Septembre 1908.

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉLIMINAIRES.

Essai historique sur le rôle de dom Guéranger et de ses disciples dans la restauration grégorienne.

L'œuvre de dom Guéranger 5

Son goût pour le chant sacré, 6. — Ses répugnances pour les nouvelles mélodies, 7. — Son programme de restauration grégorienne, 7. — Recherche de l'exécution traditionnelle, 8. — Ressources de la vie chorale, 9. — Le style de Solesmes, 10. — Le Congrès musical de Paris en 1860, 11. — La révélation de dom Bénédict Sauter, 11. — L'apport des moines, 12. — Recherche du texte mélodique, 12. — Obedience de dom Jausions, 12. — Ebauche de l'édition future, 13. — Collaboration de dom Pothier, 13.

I. — Restauration mélodique.

I. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Jausions (1856-1870). 15

Dom Jausions est chargé par dom Guéranger de l'étude comparative des manuscrits, 16. — Ses visites dans les bibliothèques, 16. — Ses lettres à dom Guéranger, 16. — Sa mort prématurée, 16. — Sa connaissance des neumes, le témoignage de dom Guépin, 17. — Phototypie d'une page copiée par dom Jausions, 18.

II. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Pothier (Le Liber Gradualis de 1883) 19

Dom Pothier est adjoint à dom Jausions, sa généreuse ardeur, 19. — Le « mémoire » présenté par les deux moines à dom Guéranger, 19. Ce « mémoire » est publié en 1880 sous le titre de *Mélodies Grégoriennes*, 19. — Le *Liber Gradualis* de 1883, 20. — Le *Liber Antiphonarius* de 1891, 20. — L'œuvre reste inachevée, 21. — Le grand mérite de dom Pothier, 22.

III. — L'œuvre de restauration mélodique de dom Mocquereau (La Paléographie musicale, 1889) 22

Les deux conditions nécessaires de la restauration grégorienne, 22. — Fondation de la *Paléographie musicale* par dom Mocquereau, 23. — Lettre de dom Cabrol, 24. — Programme et espérance de la nouvelle revue, 25. — Les secrètes oppositions et les premières difficultés, 25. — Le succès et le témoignage de M. Jules Combarieu, 26. — Le II[e] Congrès d'archéologie chrétienne, tenu à Rome en 1900, 27. —

Les auteurs de la *Paléographie*, 29. — Visites dans les bibliothèques de tous pays, 29. — Le travail comparatif des manuscrits, 30. — Les garanties scientifiques, 33. — Deux exemples de la triple notation neumatique, alphabétique et guidonienne appliquée à une même formule mélodique, 34 et 35.

II. — Restauration rythmique. . . . 36

Les difficultés de cette restauration, 36. — Les vraies sources du rythme grégorien existent, Solesmes doit les trouver, 36. — Les deux chantres de la *Schola* romaine : Pierre et Romain, 36. — Les manuscrits sangalliens et messins, 37. — Concordance rythmique admirable entre ces deux genres de manuscrits, 38.

I. — Décadence rythmique du Plain-Chant 38

La pleine décadence remonte au XVI^e^ siècle, 38. — Les causes : l'introduction de la musique mesurée et l'engouement pour ce genre artificiel, 39, — la négligence du copiste qui ne transcrit plus les signes rythmiques des anciens manuscrits, 39, — l'introduction du plain-chant musical et les messes de Dumont, 40, — l'indifférence du peuple qui ne chante plus, et le « monopole de la louange divine confié aux gros chantres », 41. — L'œuvre de la restauration commence à poindre vers le milieu du XIX^e^ siècle, 41. — Les généreux efforts en Allemagne, en Belgique, en Italie, 41. — La France est à la tête du mouvement, 42. — Le mérite et l'insuccès de la commission Remo-Cambraisienne, 42. — Dom Guéranger retrouve les principes de la véritable rythmique grégorienne, 42.

II. — L'œuvre rythmique de M. Gontier (La Méthode raisonnée de plain-chant, 1859) 43

Rôle trop méconnu de M. Gontier dans la littérature grégorienne, 43. — L'hôte assidu du monastère de Solesmes, 43. — M. Gontier prend contact avec les anciens musicologues, 43. — La publication de la *Méthode raisonnée de plain-chant*, 43. — Le *Mémoire* présenté au Congrès musical de Paris en 1860, 44. — Les adversaires et la lutte contre les préjugés de l'accent *nécessairement long*, 45. — Les erreurs rythmiques des compositeurs de plain-chant musical et des éditeurs de Reims et de Cambrai, 46. — La correspondance avec M. l'abbé Cloet, 47. — Les amis et les relations étroites avec dom Guéranger, 48. — Fréquentes entrevues avec dom Jausions et dom Pothier, 48. — Le remarquable « sens grégorien » de M. Gontier, 49.

III. — L'œuvre rythmique de dom Pothier (Les Mélodies Grégoriennes, 1880) 49

L'auteur des *Mélodies Grégoriennes* vient jeter de nouvelles lumières sur le rythme du plain-chant, 49. — Dom Pothier connaît les secrets de l'antique notation mélodique, 50. — Son étude expérimentale de la cantilène grégorienne, 50. — Son enseignement, 50. — L'œuvre reste encore avec des obscurités, 51. — La médiante rompue et les *Atti ufficiali* de la réunion plénière d'Appuldurcombe du 8 septembre 1904, 51. — Certaines figures neumatiques réclament un nouveau travail d'*équivalences et de comparaisons*, 52. — Les lois générales du

rythme demandent plus de précision, 53. — Le trésor des lois rythmiques grégoriennes existe dans les manuscrits des X^e^ et XI^e^ siècles, d'origine romaine; dom Pothier laisse à ses continuateurs le soin de l'exploiter, 54.

IV. — **L'œuvre rythmique de dom Mocquereau** (Le Nombre musical grégorien, 1908) 55

Pour pénétrer le sens précis des mystérieux signes rythmiques des antiques manuscrits il fallait un paléographe qui eût une âme de moine, 55, — qui fût un musicien de race, 56, — et un organisateur patient et ingénieux, 56. — La première éducation musicale de dom Mocquereau, 57. — Son entrée à Solesmes, 57. — Fondation d'une *Schola*, 57. — Les qualités pédagogiques de dom Mocquereau, il est chargé de la direction du chant de la communauté, 58. — Réputation du chœur de Solesmes, 58. — Les visiteurs affluent, 58. — Le voyage de la *Schola Cantorum* de Paris, 58. — L'admiration de M. Camille Bellaigue, 59. — Les pèlerinages artistiques se continuent à Appuldurcombe et à Quarr-Abbey, 60. — Les « conversions rythmiques », 60. — L'hommage de dom G. Böckeler aux éditions rythmées, 61. — Dom Mocquereau organisateur : les collaborateurs, et la division du travail, 63, — l'uniformité de la méthode, l'objectivité des conclusions, 64, — la persévérance de l'effort, 65. — Le résultat : le *Nombre musical grégorien*, 65. — Présentation et division du célèbre ouvrage, 66.

PREMIÈRE PARTIE.

Le Rythme.

Division des arts, 67. — La définition du rythme, 67. — Sa distinction de l'ordre quantitatif, dynamique, mélodique et phonétique, 67.

I. — **Nature du Rythme** 68

Le temps simple, 68. — Le temps composé, 68. — Le rythme n'est pas seulement la « proportion dans les divisions » mais encore une ordonnance de fusion harmonieuse des mouvements sonores, 69, — une vie, une âme vivante, 69. — Deux éléments essentiels : l'élan (arsis), le repos (thésis), 69. — Le rythme vivifie et spiritualise la mélodie, le rôle de la quantité et de la dynamie, 70.

II. — **Division du Rythme** 71

Le rythme élémentaire binaire ou ternaire, 71. — Les quatre formes rythmiques : le rythme mesuré oratoire (la poésie), 72, — mesuré musical (la musique moderne), 72, — libre oratoire (le discours), 73, — libre musical (l'art grégorien), 73.

III. — **Le Rythme libre grégorien, ses beautés, sa comparaison avec le Rythme mesuré musical.** 73

Difficultés, avec les préjugés actuels, de comprendre un rythme musical en dehors du cadre de la mesure, 73. — Le rythme libre est avant

tout *naturel*, 74. — Réponse à l'accusation de *monotonie* prononcée contre la mélodie grégorienne : le plain-chant fuit les effets sensationnels, 75; — son exclusivisme voulu : il évite la mesure, la syncope, les intervalles excessifs, 76; — il est vocal, diatonique, monodique et possède éminemment les qualités propres à la liturgie : « la sainteté, l'excellence des formes et l'universalité » (Pie X), 77.

Le rythme mesuré à l'Eglise, principe donné par Pie X, 77. — La polyphonie Palestrinienne, dans les fonctions sacrées, mérite d'être associée au chant grégorien, 78. — Raison de cette préférence : « la polyphonie se rapproche beaucoup du chant grégorien » (Pie X), 78. — L'école de Solesmes établit le fondement *scientifique* de la parole pontificale, 79. — Les trois caractéristiques du rythme grégorien se retrouvent en quelque façon dans le rythme mesuré polyphonique, 79. — Le tome VII[e] de la *Paléographie musicale*, par une transcription copieuse de documents polyphoniques fait la preuve du rapprochement entre ces deux rythmes, 80. — La *spiritualité* de la musique *alla Palestrina*, 82. — L'évolution de la musique palestrinienne prouve encore l'influence du rythme grégorien sur la composition de la polyphonie classique, 83. — La justification *scientifique* des mesures prohibitives de Pie X, contre la musique moderne conventionnelle, faite par les travaux de Solesmes, 84. — Conclusion, 84.

DEUXIÈME PARTIE.

La Mélodie et le Rythme.

I. — Signes mélodiques d'après les manuscrits neumatiques et guidoniens . 89

Les éléments générateurs de la sémiographie grégorienne : l'accent aigu, l'accent grave, l'apostrophe, 89. — Formation des figures neumatiques, 90. — Tableau des neumes simples, 91, — des neumes composés, 92, — des neumes liquescents, 94. — Les lettres mélodiques, 95. — Les intervalles et les modes grégoriens, 95.

II. — Signes rythmiques dans les anciens manuscrits et leur traduction dans l'école de Solesmes 96

Solesmes emprunte sa rythmique aux manuscrits d'origine sangallienne et messine, 96. — Les signes sangalliens et les signes messins, graphiquement différents, sont fidèlement les mêmes dans leur traduction pratique, 96.

1° *Signes rythmiques sangalliens proprement dits.* — Les signes modificateurs, 96. — Les signes additionnels, 96. — Tableau des signes rythmiques sangalliens et leur traduction solesmienne, 97.

2° *Lettres significatives romaniennes.* — Ces lettres sont attribuées au chantre romain *Romanus*, 98. — L'explication de *Notker*, moine de St-Gall († 912), 98. — Lettres essentielles ou fondamentales, 98. — Lettres additionnelles ou comparatives, 99. — Sigles romaniens, 99. Etude particulière des deux lettres rythmiques : *t* = *tenete*, *c* = *celeriter*, 99.

3° *Signes rythmiques de Solesmes.* — L'épisème vertical, 100. — L'épisème horizontal, 101. — Le point-mora, 101.

III. — **Rôle des signes rythmiques dans la mélodie** 102

1° *La note simple, son indivisibilité.* — Importance de cette question, 102. — Cette indivisibilité démontrée par l'origine du punctum et de la virga, 103, — par les récitations unissoniques, 103, — par l'emploi indifférent du punctum ou de la virga, 103, — par l'emploi simultané des punctums et des virgas dans l'*organum* à deux voix, 103.

2° *Le groupe isolé.* — Le groupe-rythmé et le groupe-temps, 104. — L'action rythmique sur le groupe isolé de l'épisème horizontal, du point-mora, de l'épisème vertical, 105.

3° *Le groupe dans la mélodie.* — La JONCTION des groupes par la juxtaposition, 107, — l'enchaînement, 108, — la fusion, 109. — Le rôle important de l'épisème vertical pour ces divers modes de jonction, 110.

La DISJONCTION des groupes fixée dans les manuscrits par l'espace blanc, les signes rythmiques et certaines lettres rythmiques, 110. — Le rôle du point-mora et les avantages des éditions rythmées, 111. — L'exemple « officiel » donné par l'édition Vaticane, 112.

IV. — **Interprétation rythmique de quelques neumes spéciaux** . . . 113

L'Apostropha-Pressus, 113. — Le Strophicus, 114. — L'Apostropha-Oriscus, 116. — Le Salicus, 117. — Le Quilisma, 118.

Conclusion : le *legato* grégorien, 120. — Objet du Tome II du *Nombre musical grégorien*, 121.

TROISIÈME PARTIE.

Objections.

Les résistances éprouvées au XI^e^ siècle par la notation guidonienne et plus tard ses succès sont présage de bon augure pour la notation Solesmienne, 123. — Les objections du *Musicien moderne*, du *Plain-chantiste*, fidèle aux éditions Remo-Cambraisiennes, et du *Grammairien*, du *Chantre-praticien*, ami du martellement dans l'exécution, etc..., 124. — Le calme de la littérature solesmienne en face de la mauvaise humeur de l'adversaire, 125.

I. — **L'unité et l'homogénéité de l'œuvre de Solesmes** 126

On distingue Solesmiens et Néo-Solesmiens, on oppose l'enseignement de dom Pothier à celui de dom Mocquereau, 126. — Le terrain est mal choisi, ce qui caractérise essentiellement le rythme libre est admis fidèlement par les deux maîtres, 126. — Le *Nombre musical grégorien* précise et complète la théorie rythmique des *Mélodies grégoriennes*, 127.

II. — **Les éditions rythmées de Solesmes sont canoniquement reconnues** . 128

On tente de provoquer un blâme de Rome sur l'usage des signes rythmiques, 129. — On accuse les éditions Solesmiennes d'être en conflit

avec les décrets des 11 et 14 août 1905, 130. — La campagne entreprise contre Solesmes aboutit à la décision du 14 février 1906, 131. — Valeur légale de ce décret, les conclusions qui s'en dégagent : les éditions rythmées sont canoniquement reconnues, les évêques peuvent les déclarer officielles dans leur diocèse, 132. — Sentiments de Mgr Perriot, 133.

III. — L'œuvre de Solesmes est scientifique et traditionnelle . . . 134

Le caractère objectif des travaux de Solesmes, 134. — Trois sources d'information : 1° Les écrits des auteurs médiévaux, contemporains de l'âge d'or du plain-chant, 134. — Dangers de cette première consultation si elle n'est éclairée par l'étude des manuscrits et la science pratique des mélodies, 135. — 2° La consultation des manuscrits, admirable trésor de la bibliothèque de Solesmes, impressions du chanoine Grospellier, 136. — 3° La connaissance expérimentale des mélodies, 137. — Les conditions providentielles de la *Schola* de Solesmes : le goût de l'*opus Dei*, la paix, le temps, la patience, l'étude attentive des évolutions contemporaines de la science musicale, 139. L'admirable unité de l'œuvre scientifique de Solesmes, 141.

IV. — L'esthétique de l'œuvre de Solesmes 141

Pour nier le sens esthétique de l'école de Solesmes, on défigure le sens de ses signes rythmiques, 141. — Le *point-mora* et l'*épisème horizontal* n'ont pas une valeur mathématique, leur valeur est susceptible des nuances les plus variées, 142. — L'*épisème vertical* ne morcelle la mélodie en aucune façon, 143. — Dom Mocquereau parle sans cesse d'unité, de fusion rythmique, 144. — Les facteurs de cette unité : quantité, mélodie, dynamie, rythme, 146.

On juge l'arbre à ses fruits ; la beauté du chant de Solesmes, 147. — Admiration du chanoine Grospellier, 147. — Appréciation du moine américain, dom Waedenschwiler, 148.

V. — Avantages pratiques des éditions rythmées Solesmiennes . . . 149

En notant leurs éditions rythmées, les Bénédictins n'ont fait que répondre aux sollicitations venues de tous côtés, 149. — Lettre de Mgr Dubois, évêque de Verdun, 149. — Avantages pratiques : 1° la facilité, 149, — 2° l'uniformité, 150. — Autorité du chanoine Gaborit, 150. — Les signes rythmiques et la *schola* du séminaire du Mans, 151. — Les signes rythmiques et le chant de Solesmes, 152. — Le conseil de la *Civiltà Cattólica*, 152. — L'esprit vulgarisateur de l'école de Solesmes : les méthodes et les solfèges, 153. — Les éditions rythmées de la Société de S. Jean l'Evangéliste, 155. — Les accompagnements selon la doctrine de Solesmes, 155.

APPENDICE.

Caractère traditionnel et utilité de l'épisème vertical Solesmien.

1re Objection. — L'épisème vertical est étranger à toute la tradition écrite et notée 156

Réponse. — Caractère traditionnel et romanien démontré par l'étude comparative sur les signes sangalliens et messins, 157.

2me Objection. — L'épisème vertical n'étant ni accentué, ni atone, — ni fort, ni faible, — ni long, ni bref, est pratiquement inutile . 158

Réponse. — L'épisème vertical indique toujours le rythme, 158. — En outre son rôle est très varié : tantôt il indique et les divisions rythmiques et la *longueur*, 160, — tantôt et les divisions rythmiques et l'*intensité* au moins légère, 161, — tantôt enfin son rôle est purement rythmique, 162. — Dans ce dernier cas encore, l'indication des subdivisions ictiques binaires et ternaires est utile : elle donne l'intelligence du rythme, 163. — Du reste tous les rythmes ont leurs signes : le rythme mesuré musical (la barre de mesure), 163, — le rythme mesuré oratoire (le pied métrique), 164, — le *cursus* rythmique et le rythme libre oratoire (l'accent tonique ou secondaire), 164; — le rythme libre grégorien ne peut donc échapper à cette norme générale du rythme naturel et doit avoir son signe (l'épisème vertical), 166. — « L'accent grammatical et les divisions du phrasé » sont insuffisants pour fixer les détails du rythme, 167. — L'utilité de l'épisème vertical pour l'organiste, 168, — pour le chanteur désireux de pénétrer les délicatesses du rythme grégorien, jugement des vieux auteurs, 168. — Rôle de l'épisème vertical dans la jonction des groupes, 169, — dans l'exécution du *scandicus*, du *climacus* à quatre ou cinq sons, 170. — Utilité de l'épisème vertical pour connaître le *rythme général* d'une mélodie, pour saisir la souplesse, la légèreté de la cantilène, obtenues par la liberté de l'accent tantôt au levé, tantôt au frappé, mais plus souvent au levé, 171. — Exemple donné par M. L. Laloy, 171. — Jugement de dom Böckeler, 172.

Conclusion 173

La lettre du Card. Préfet des Rites à Mgr Haberl rappelle le caractère obligatoire du « rythme libre » dont la Préface du Graduel Romain donne les *principales règles*, 173. — Encouragement aux *nouveaux et utiles travaux* destinés à vulgariser le « rythme libre », 173. — Mgr O' Connel, archevêque de Boston et savant musicologue, déclare que « la méthode en usage à Solesmes est certainement la bonne et unique méthode », 174.

Imprimé par la Société S. Jean l'Évangéliste, DESCLÉE ET CIE, Tournai (Belgique.)

DATE DUE

MAR 14 '58

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

The Heckman Bindery, Inc.
N. Manchester, Ind.
MAR 1956